1040

الرواية التاريخية

غيورغ لوكاش



ترجمة:

د. صالح جواد الكاظم

منشورات الجمل

غيورغ لوكاش: الرواية التاريخية



غيورغ لوكاش: **الرواية التاريخية**، الطبعة الأولى
ترجمة: د. صالح جواد الكاظم

Georg Lukács: *Der historische Roman*, 1937, 1954

Postfach 1127 . 71687 Freiberg a. N. - Germany
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

غيورغ لوكاش

الرواية التاريخية

ترجمة: د. صالح جواد الكاظم

منشورات الجمل

عن هذا الكتاب

مع ازدياد الوعي بالحاضر، يزداد الاهتمام بالتاريخ، بوصفه خلفية الحاضر أو «تاريخ الحاضر». وتسهم الرواية بوصفها إحدى أدوات تصوير التاريخ، الأكثر تفصيلاً وصدقاً، في استجلاء ما حدث في التاريخ. ولكن كيف يتأتى لها أن تفعل ذلك؟ أنْ تفهم التاريخ. ولكن ما هو التاريخ؟ من أين يبدأ؟ وما هي القوى التي تشارك في صنعه؟ وكيف تصنعه، وأيّ قسط يكون لكل منها في ذلك؟ وإذا ما قُيِّض للروائي أن يقف على أجوبة هذه الأسئلة، وأن يجمع وقائع الماضي أو «مادة» روايته المقبلة، أتراه، بهذا الأساس «المعرفيّ» الصرف، بهذا الركام من المعطيات الكمية، قادراً على أن يعيد، في لوحة متناسقة صادقة، تركيب الماضي المتناثر شظايا في كل مكان؟ وأين يكمن الفارق بين روائيَّين يستخدمان ذات الموضوع التاريخي وتفاصيل أحداثه، إلّا أن رواية أحدهما تبقى شامخة على الزمان، في حين تتوارى رواية الآخر عن اهتمام الناس؟ هل يكمن هذا في مجرد ما يتميز به أحدهما من الآخر أسلوباً أو تقنية؟ أم هو« منظور» كل منهما لحقائق الماضي، والجدلية التي يوشِّج بها بين هذه الحقائق؟ والأهم: ماذا يريد الروائي بعمله التاريخي؟ أية أهداف يخدم؟ وبتساؤل أدق: كيف يستطيع أن يخدم أهداف الحاضر عبر تمثل الماضي؟ وأخيراً:

أيُراد بالرواية التاريخية أن تكون مهرباً من الحاضر إلى الماضي أو أن تقلب الحاضر إلى الماضي؟

هذه التساؤلات، وما يدور ضمنها، هي التي تدفع القارئ إلى أن يتناول كتاب غيورغ لوكاش، «الرواية التاريخية»، بكثير من التأمل، وهي ذاتها التي تحفز على ترجمته إلى العربية. ويبقى الحافز الأقوى أن يستعين الروائي العربي بآراء علمية في مسار الرواية التاريخية في غير وطنه، وأن يقف على مقاتل هذه الرواية وانتصاراتها هناك. ولئن كنا بحاجة متجددة إلى أن نكتب تاريخاً كما كان واقعاً، لا كما تشاؤه الأهواء، وأن نكتب رواية «تاريخية» حقاً لا رواية «ذاتية» تنتحل صفة التاريخية وتجتزئ عن كليّة التاريخ أو وحدته بملابس أو تزاويق أو نبرات صوتية من الماضي، أصبح الوقوف على آراء الآخرين وتجاربهم في هذا الميدان ضرورة لازبة.

لقد وضع لوكاش «الرواية التاريخية» في شتاء ١٩٣٦ - ١٩٣٧. وكما أوضح هو في المقدمة التي تتصدر ترجمة الكتاب الإنجليزية عام ١٩٦٠، ليس هدفه معالجة مسألة أدبية - تاريخية صرف، أي تطور الرواية التاريخية. فما دار في ذهنه تقديم «دراسة نظرية للتفاعل بين الروح التأريخية والأنواع الأدبية الكبيرة التي تصوّر كلية التاريخ». وهذا ما يعلل تحذيره القارئ من أن يتوقع كتاباً مدرسياً عن تطور الرواية أو المسرحية التاريخية. وبرغم أنه لا يتعقب تطوراً تاريخياً، بمعنى الكلمة الضيق، فهو يبرز الخطوط الرئيسة في التطور التاريخي وما أثارته من مسائل. ويبقى بعد ذلك فحص التفاعل بين التطور الاقتصادي - الاجتماعي والمنطلقات الفكرية والشكل الفنّي شغل لوكاش الشاغل.

وكما سيرى القارئ، يتقحم لوكاش أعماق الأمثلة التي يسوقها من الروايات التاريخية، ولا يكلّ عن عقد مقارنات بينها، بل بين شخوص

وحوارات كل منها. وبالرغم أنّ كتاباً روائيين تاريخيين كباراً من أمثال وولتر سكوت وبلزاك وتولتسوي ومان يحظون بالقدر الأكبر من اهتماماته، إلا أنه غالباً ما يتناول كتاباً أقل شأناً. ورائده في ذلك أن يحدد الاتجاهات النمطية في تطور الرواية التاريخية وما أسفرت عنه.

وإجمالاً، يقف قارئ الكتاب لا بين يدي ناقد أدبيّ فحسب بل مفكر وسوسيولوجيّ وفيلسوف وسياسيّ. ولا غرابة - إذن - أن يجد القارئ شيئاً من العُسْر والغموض في جزء غير هيِّن مما يكتبه لوكاش، الذي افتتح حياته الفكرية منتهلاً من الكانتيّة الجديدة والهيغلية، رغم تحوله عنهما في سنٍّ مبكرة.

ولا ريب في أن ما يلقاه مترجم لوكاش أصعب جداً. فكثيراً ما تتأبى عليه المعاني، وأحياناً لا تسلس له بغير أن تترك شيئاً من النقص في إدراكها أو نقلها. ويضاف إلى ذلك أن لوكاش يأتي بتعابير اصطلاحية ألمانية لا يوجد مقابلها في لغة أخرى، ويستخدم «الإِزْمية» أو الـ (ism)، بشيء من الإفراط. وكل هذا قد لا ينهض عذراً لواهمٍ أو متنقص أو متزيد في الترجمة، إلا أنه يخفف من عُسْر الحساب.

وأخيراً، إن ما أعطاه غيورغ لوكاش، الذي ولد عام ١٨٨٥ ومات عام ١٩٧١، كثير. فهو مؤلف: «معنى الواقعية المعاصرة»، و«التاريخ والوعي الطبقي» و«نظرية الرواية» و«غوته وعصره» و«كتابات سياسية»، وعشرات من البحوث في حقول شتى. ولربما كانت «الرواية التاريخية» من بين أروع ما كتب.

ص. ج. ك

كانون الثاني - ١٩٧٨

الفصل الأول

شكل الرواية التاريخية الكلاسيكي

١ - الظروف الاجتماعية والتاريخية لنشوء الرواية التاريخية

نشأت الرواية التاريخية في مطلع القرن التاسع عشر، وذلك زمن انهيار نابليون تقريباً، (إذْ ظهرت رواية سكوت «**ويفيرلي**» عام ١٨١٤). وطبيعي أنه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أيضاً؛ ويستطيع المرء، إذا ما أحس ميلاً في نفسه إلى ذلك، أن يعتبر الأعمال القروسطية المعدَّة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير «أسلافاً» أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي، في الحقيقة، تعود إلى ماضٍ أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند. إلا أن المرء لن يعثر هنا على أي شيء يلقي ضوءاً حقيقياً على ظاهرة الرواية التاريخية. وليست روايات القرن السابع عشر المسماة بالتاريخية، (سكوديري، كالپرانيديه. . . إلخ)، هي بتاريخية إلا في ما يتعلق بالاختيار الخارجي الصرف للموضوع والأزياء. وليست سيكولوجية الشخوص وحدها، بل السلوك والتصرفات الموصوفة أيضاً، هي برمتها سيكولوجية وتصرفات زمن الكاتب بالذات. وفي أشهر «رواية تاريخية» من روايات القرن الثامن عشر، وهي رواية «**قلعة أوترانتو**» للكاتب (والبول)، تجري بالمثل معاملة التاريخ وكأنه مجرد أزياء: فما يهم هنا ليس إلا غرائب وشواذ

المحيط أو البيئة، وليس صورة أمينة فنياً لعصر تاريخي محدد. وما يفتقد في ما يسمى بالرواية التاريخية قبل السير وولتر سكوت هو بالضبط ما هو تاريخي على وجه التخصيص، أي اشتقاق الشخصية الفردية للشخوص من خصوصية عصرهم التاريخية. وقد أصر الناقد الكبير (بوالو)، الذي قيَّم روايات معاصريه التاريخية بكثير من الشك، على مجرد أن يكون الشخوص حقيقيين اجتماعياً ونفسياً، مطالباً بأن يتغازل حاكم ما على نحو يختلف عن مغازلة راعٍ من الرعاة... وهلّم جراً. ولا تزال مسألة الصدق التاريخي في الانعكاس الفني للواقع بعيدة عن الوضوح.

ومع ذلك، لا تكترث حتى رواية القرن الثامن عشر الاجتماعية الواقعية العظيمة، التي حققت، في تصويرها الأخلاق والنفسية المعاصرة، تقدماً مفاجئاً ثورياً نحو الواقع بالنسبة للأدب العالمي، بإظهار شخوصها منتسبين إلى أي زمن محدد. فالعالم المعاصر يوصف في تجسيد وصدق حياتي غير اعتياديين، ولكنه يُقبل في سذاجة وكأنه شيء مفترض: أما متى وكيف تطور، فذلك ما لم يصبح مشاكل بعد بالنسبة للكاتب. وهذا التجريد في تصوير الزمان التاريخي يؤثر أيضاً في تصوير المكان التاريخي. وهكذا يستطيع ليساج أن ينقل صورة بالغة الصدق عن فرنسا عصره إلى إسبانيا، ومع ذلك فهو يشعر براحةٍ واطمئنان كبيرين. وبالمثل، يضع سويفت وڤولتير وحتى ديدرو رواياتهم الهجائية في «عدمية زمانية ومكانية»، تعكس مع ذلك بأمانة السمات المميزة الجوهرية لإنكلترا وفرنسا المعاصرتين. وعليه، يدرك هؤلاء الكتّاب سمات عالمهم البارزة بواقعية جريئة وثاقبة. إلا أنهم لا يرون الصفات الخاصة لعصرهم بالذات من الناحية التاريخية.

إن هذا الموقف الأساس لا يزال ثابتاً من حيث جوهره، بالرغم من أن الواقعية تواصل إبراز سمات الحاضر المحددة بقدرة فنية

متعاظمة باستمرار. ولنتأمل في روايات من أمثال **(بغي الفلاندرز)** و**(توم جونز)** وغيرهما. فتصويرها الحاضر بشكل واسع وواقعي يتناول في أماكن مختلفة أحداثاً مهمة في التاريخ المعاصر، الذي يربطها بمصائر الشخوص. وعلى هذا النحو، ولا سيما عند سموليت وفيلدينغ، يكتسب زمان ومكان الفعل محسوسية أكبر بكثيرٍ مما كان مألوفاً في الفترة السابقة من الرواية الاجتماعية أو في معظم الروايات الفرنسية المعاصرة. والحقيقة، فإن فيلدينغ عالم إلى حدٍّ ما بهذا التطور، بهذه الحسيّة المتزايدة للرواية بإدراكها الخصوصية التاريخية للشخوص والأحداث. وتعريفه لنفسه بأنه كاتب هو تعريف مؤرخ للمجتمع البرجوازي.

وإجمالاً، يترتب على المرء، عند تحليله ما قبل تاريخ الرواية التاريخية، أن يقطع صلته بالأسطورة الرومانتيكية - الرجعية التي تنكر على الحركة التنويرية أي حس أو فهم للتأريخ، وتنسب اكتشاف الحس التاريخي إلى خصوم الثورة الفرنسية: بيرك ودي ميستير... إلخ. ولا يلزم المرء إلا أن يتأمل المنجزات الخارقة لكل من مونتسكيو) وڤولتير وجيبون وغيرهم، ليثبت تفاهة هذه الأسطورة.

وما يهمنا، على أية حال، هو أن نبلور على نحو محدد الصفة الخاصة لهذا الحس بالتاريخ قبل الثورة الفرنسية وبعدها معاً لنرى بوضوح ماهية الأساس الاجتماعي والأيديولوجي الذي كانت الرواية التاريخية قادرة على الظهور منه. وهنا، علينا أن نؤكد بأن كتابة تاريخ الحركة التنويرية كانت، في اتجاهها الرئيس، تمهيداً أيديولوجياً للثورة الفرنسية. ويعمل التفسير التاريخي الرائع في معظم الأحيان، باكتشافه عدة حقائق وعلاقات جديدة، على إظهار ضرورة تحويل المجتمع «غير العقلاني» في عهد الحكم المطلق الإقطاعي. وتقدم دروس التاريخ المبادئ التي يمكن بمساعدتها خلق مجتمع «عقلاني»، دولة

«عقلانية». ولهذا السبب، كان العالم الكلاسيكي هو أساس كل من النظرية التاريخية للحركة التنويرية وممارستها. والتثبت من أسباب عظمة وانحطاط الدول الكلاسيكية هو أحد أهم الممهدات النظرية للتحول المقبل للمجتمع.

إن هذا ينطبق قبل كل شيء على فرنسا، القائد الروحي في فترة التنويرية المكافحة. أما الوضع في إنكلترا فهو مختلف شيئاً ما. فمن الناحية الاقتصادية تجد إنكلترا القرن الثامن عشر نفسها في الحقيقة وسط التحول الأعظم، أي تكوّن الشروط المسبقة، الاقتصادية والاجتماعية، للثورة الصناعية. ومن الناحية السياسية، فإن إنكلترا هي فعلاً قطر من أقطار ما بعد الثورة. وهكذا، فحيثما كانت المسألة تتعلق بالهيمنة على المجتمع البرجوازي نظرياً وإخضاعه للنقد، أي بوضع مبادئ الاقتصاد السياسي، يجري إدراك التاريخ بوصفه تاريخاً على نحو أكثر حسيّة مما في فرنسا. ولكن حيثما كانت المسألة تتعلق بالتطبيق الواعي والمتساوق لوجهات النظر هذه، التاريخية على نحو محدد، فهي تحتل مركزاً عرضياً في التطور إجمالاً. والمنظِّر الاقتصادي المهيمن فعلاً في أواخر القرن الثامن عشر هو آدم سميث. أما جيمس ستيوارت، الذي عرض مشكلة الاقتصاد الرأسمالي بصورة أكثر تاريخية، والذي استقصى العملية التي يتكون بها رأس المال، فسرعان ما طواه النسيان. وقد ميّز ماركس الفرق بين هذين الاقتصاديين البارزين على النحو التالي:

«إن إسهامة ستيوارت في مفهوم رأس المال هي أنه بيَّن كيف تقع عملية الفصل بين ظروف الإنتاج، بوصفه ملك طبقات معينة، وبين قوة العمل. وهو يولي **عملية ولادة** رأس المال هذه قسطاً من اهتمامه كبيراً - **ومع ذلك بغير أن يستوعبها**

بحد ذاتها استيعاباً مباشراً (تأكيد العبارة هو من عندي: غ. ل)، بالرغم من أنه يعتبرها شرط الصناعة واسعة النطاق. وهو يدرس العملية في الزراعة على نحو خاص ويطرح، بصواب، الصناعات السلعية بمعناها الدقيق، وهي معتمدة على عملية الفصل المسبقة هذه في الزراعة. وفي مؤلفات آدم سميث، يفترض أن تكون عملية الفصل هذه قد تمت فعلاً».

إن هذا الجهل بأهمية الحس التاريخي الماثل فعلاً في الممارسة، أي بإمكان تعميم خصوصية الحاضر المباشر التاريخية التي رُصدت غريزياً رصداً صائباً، يميز الموقع الذي تحتله الرواية الاجتماعية العظيمة الإنكليزية في تطور معضلتنا. فقد لفتت هذه الرواية انتباه الكتّاب إلى الأهمية الملموسة (أي التاريخية) للزمان والمكان، إلى الظروف الاجتماعية وغيرها، وخلقت وسائل التعبير الواقعية والأدبية لتصوير هذا الطابع الزمكاني (أي التاريخي) للناس والظروف. إلا أن هذا، كما هو الأمر في اقتصاد ستيوارت، كان حصيلة غريزة واقعية، ولم يَرْقَ إلى مصاف فهم واضح للتاريخ بوصفه عملية، أي فهم للتاريخ باعتباره الشرط المسبق الملموس للحاضر.

إن معضلة عكس العصور الماضية فنياً لم تبرز معضلة رئيسة في الأدب إلا أثناء المرحلة الأخيرة من الحركة التنويرية. وهذه تقع في ألمانيا. وابتداء، صحيح أن أيديولوجية التنويرية الألمانية تسير في أعقاب التنويرية الفرنسية والتنويرية الإنكليزية: فمنجزات كل من وينكلمان ولسينغ العظيمة لا تختلف أساساً عن اتجاه التنويرية العام. ولا يزال لسينغ، الذي سنبحث لاحقاً بإسهاب إسهاماته المهمة في إيضاح معضلة الدراما التاريخية، يحدد العلاقة بين الكاتب والتاريخ

كلياً بروح فلسفة التنويرية. وهو يذهب إلى أن التاريخ هو بالنسبة للكاتب المسرحي العظيم ليس أكثر من «مستودع » أسماء.

إلا أن معضلة الهيمنة الفنية على التاريخ تظهر فعلاً معضلة واعية، بعد لسينغ بفترة وجيزة، في حركة «**العاصفة والشدة**». ولا تدشن مسرحية غوته، **غوتزفون بيرليشينغن**، مجرد ازدهارٍ جديد في الدراما التاريخية، بل تمارس أيضاً تأثيراً مباشراً وقوياً في نشوء الرواية التاريخية في أعمال السير وولتر سكوت. ويجد نمو التأريخيّة الواعي هذا، الذي يلقى تعبيره النظريّ الأول في كتابات هيردير، جذوره في وضع ألمانيا الخاص، في التباين بين تأخر ألمانيا الاقتصادي والسياسي وأيديولوجية المنوّرين الألمان، الذين طوّروا، باعتمادهم على أسلافهم الإنكليز والفرنسيين، أفكار الحركة التنويرية إلى مستوى أعلى. ونتيجةً لذلك، لا يقتصر الأمر على أن تظهر التناقضات العامة التي تقوم عليها أيديولوجية التنويرية برمتها بمظهر أحدَّ هنا مما عليه في فرنسا، وإنما يبرز بقوة ويدفع إلى المقدمة التعارض الخاص بين هذه الأفكار والواقع الألماني.

وفي إنكلترا وفرنسا، يكون التحضير الاقتصادي والسياسي والأيديولوجش للثورة البرجوازية وإكمالها، وإقامة دولة قومية، هو ذات العملية. وهكذا، ففي نظرتها إلى الماضي، مهما كانت حادةً الوطنية البرجوازية - الثورية، ومهما كانت مهمةً الأعمال التي تنتجها (**أنرياد لفولتير**)، فإن اهتمامها الرئيس هو حتماً انتقاد التنويرية «للامعقول». وليس الأمر كذلك في ألمانيا. إن الوطنية الثورية هنا تكافح ضد الانقسام القومي، ضد التجزئة السياسية والاقتصادية لقطرٍ يستورد وسائل تعبيره الثقافية والأيديولوجية من فرنسا. وذلك أن كل شيء كان يُنتج في البلاطات الألمانية الصغيرة من الناحية الثقافية، وبخاصة الثقافة الزائفة، لم يكن أكثر من تقليدٍ مَهينٍ للبلاط الفرنسي.

وهكذا، تؤلف البلاطات الصغيرة لا مجرد عقبة سياسية أمام الوحدة الألمانية، بل كذلك عائقاً أيديولوجياً بوجه تطور ثقافة نابعة من حاجات حياة الطبقة الوسطى الألمانية. وينغمر شكل التنويرية الألماني بالضرورة في جدالٍ حادٍّ مع هذه الثقافة الفرنسية؛ وهو يحتفظ بهذه النغمة من الوطنية الثورية حتى عندما يكون المحتوى الحقيقي للمعركة الأيديولوجية هو مجرد الصراع بين مراحل مختلفة في تطور التنويريّة (كفاح لسينغ ضد ڤولتير).

إن النتيجة المحتومة لهذا الوضع هي العودة إلى التاريخ الألماني. وما يعطي، جزئياً، آمال الانبعاث القومي القوة هو عودة يقظة العظمة القومية الماضية. ومن شروط الكفاح من أجل هذه العظمة القومية هو أن تستكشف وتصور فنياً الأسباب التاريخية لانحطاط وانحلال ألمانيا. ونتيجة لذلك، ففي ألمانيا، التي لم تكن في القرون السابقة أكثر من هدف من أهداف التغيرات التاريخية، يصبح الفن تاريخياً في وقت أسبق، وعلى نحو أكثر جذرية، مما في أقطار الغرب الأكثر تقدماً من الناحيتين الاقتصادية والسياسية.

لقد كانت الثورة الفرنسية، والحروب الثورية ونهوض وسقوط نابليون، هي التي جعلت التاريخ، لأول مرة، **تجربة جماهيرية**، وأكثر من ذلك، على نطاق أوروبي. ففي غضون العقود الممتدة بين عام ١٧٨٩ وعام ١٨١٤، مرت كل دولة أوروبية بجيشانات أكثر مما مرت بها سابقاً في قرون. وتعاقبُ هذه الجيشانات السريع يضفي عليها طابعاً مميزاً من الناحية النوعية، ويجعل من طابعها التاريخي شيئاً منظوراً أكثر مما يكون عليه في حالات معزولة وفردية: إذْ لا يبقى عند الجماهير بعد الآن انطباع «الحدوث الطبيعي». ولا يلزم المرء إلا أن يمر بذكريات هاينه عن شبابه في مؤلفه: **الكتاب الكبير**. ونحن لا نستشهد هنا إلا بمثل واحد، حيث يتبدى بشكل حيّ كيف أثر تغير

الحكومات السريع في هاينه صبياً. والآن، إذا ربطت تجارب كهذه بمعرفة أن جيشانات مماثلة تحدث في جميع أنحاء العالم، فلا بد أن يعزز هذا تعزيزاً هائلاً الشعور أولاً بأنه يوجد شيء كتاريخ، وثانياً بأنه عملية غير منقطعة من التغيرات، وأخيراً بأن له تأثيراً مباشراً في حياة كل فرد.

إن هذا التحول من الكمية إلى النوعية يبدو أيضاً في فروق هذه الحروب عن جميع الحروب السابقة. فحروب الدول المطلقة أو الاستبدادية في فترة ما قبل الثورة كانت تشنها جيوش صغيرة محترفة. وكانت تدار لعزل الجيش أقوى عزلة ممكنة عن السكان المدنيين، والمؤن عن المستودعات، والخوف من الفرار، إلخ. وليس عبثاً أن أعلن فريديريك الثاني، ملك بروسيا، بأن الحرب يجب أن تشن بشكل لا يحس معها السكان المدنيون بها. وكان شعار الأنظمة المطلقة: «المحافظة على السلام واجب المواطن الأول».

ويتغير هذا بضربة واحدة مع الثورة الفرنسية. فالجمهورية الفرنسية، في كفاحها الدفاعي ضد ائتلاف الأنظمة الملكية المطلقة، اضطرت إلى خلق جيوش جماهيرية. والفرق النوعي بين الجيوش المرتزقة والجيوش الجماهيرية هو بالضبط مسألة علاقاتها بأكثرية السكان. وإذا أريد خلق جيش جماهيري، بدلاً من القيام بتجنيد أشخاص فقدوا طبقاتهم أو حشرهم في خدمة حرفية في وحدات صغيرة، وجب عندئذ أن يوضح للجماهير، بوسائل الدعاية، محتوى الحرب وهدفها. ويحدث هذا ليس فقط في فرنسا نفسها خلال الدفاع عن الثورة والحروب الهجومية التالية. فالدول الأخرى، أيضاً، تضطر، إذا ما تحولت إلى فكرة الجيوش الجماهيرية، أن تلجأ إلى نفس الوسائل. (ولنتذكر الدور الذي لعبه الأدب والفلسفة الألمانيان في هذه الدعاية بعد معركة جينا). إلا أن هذه الدعاية لا تستطيع

إطلاقاً أن تقصر نفسها على الحرب الواحدة، المنعزلة. فهي ملزمة بأن تكشف عن المحتوى الاجتماعي للصراع وافتراضاته المسبقة التاريخية وظروفه، وبأن تربط الحرب بكامل حياة وإمكانات تطور الأمة. وتكفي الإشارة هنا إلى أهمية الدفاع عن المنجزات الثورية في فرنسا، وإلى العلاقة بين خلق جيش جماهيري والإصلاحات السياسية والاجتماعية في ألمانيا وفي أقطار أخرى.

إن الحياة الداخلية لأمة من الأمم ترتبط بالجيش الجماهيري الحديث ارتباطاً لم يكن ممكناً أن يحدث بوجود الجيوش المطلقة في الفترة السابقة. وفي فرنسا، يختفي حاجز الملكية بين النبيل والضابط والجندي العادي: إذْ تكون أعلى المناصب في الجيش متاحة للجميع. ومعروف أن هذا الحاجز قد سقط نتيجةً مباشرة للثورة. وحتى في تلك الأقطار التي كانت تقاتل الثورة، اخترقت بصورة حتمية حواجز الملكية إلى حد ما. ولا يلزم المرء سوى أن يقرأ كتابات غنايسيناو ليرى بوضوح كيف كانت هذه الإصلاحات مرتبطة بالوضع التاريخي الجديد الذي خلقته الثورة الفرنسية. وأكثر من هذا، قضت الحرب بشكل حتمي على فصل الجيش سابقاً عن الشعب. ومن المستحيل إدامة جيوش جماهيرية على أساس أن لها مستودعات للذخائر. وإذْ عليها إدامة نفسها عن طريق المصادرة، فهي تدخل حتماً في صلة مباشرة ودائمة مع شعب القطر الذي تشن فيه الحرب. وطبيعي أن هذا الاتصال غالباً ما يتألف من سرقة ونهب. ولكن ليس ذلك دائماً. ويجب ألا يُنسى أن حروب الثورة، وحروب نابليون إلى حدٍّ ما، كانت تُشن كحروبٍ دعائية واعية.

أخيراً، يلعب توسع الحرب الكمي الهائل دوراً جديداً من الناحية النوعية، حاملاً معه توسيعاً للآفاق استثنائياً. ففيما كانت الحروب التي خاضتها جيوش الأنظمة الاستبدادية المرتزقة تتألف في معظم

الأحيان من مناورات ضئيلة حوالي القلاع. . . إلخ، تصبح الآن أوروبا بأكملها منطقة حرب. فالفلاحون الفرنسيون يقاتلون أولاً في مصر، ثم في إيطاليا، ومرة أخرى في روسيا. والقوات الاحتياطية الألمانية والإيطالية تشارك في الحملة الروسية. والقوات الألمانية والروسية تحتل باريس بعد اندحار نابليون، وهلمّ جراً. وما كان سابقاً يمرّ به مجرد أفراد معزولين، ومن ذوي العقليات المغامرة في الأغلب، أي معارف بأوربا أو أجزاء معينة منها على الأقل، يصبح في هذه الفترة التجربة الجماهيرية لمئات الألوف، للملايين.

هذا هو إذن تفسير الإمكانات المحسوسة المتاحة للناس ليستوعبوا وجودهم بوصفه شيئاً مكيفاً تأريخياً، وليروا في التاريخ شيئاً يؤثر بعمق في حياتهم اليومية ويعنيهم على نحو مباشر. وليس من المجدي هنا معالجة التحولات الاجتماعية في فرنسا نفسها. وواضح جداً مدى تمزق الحياة الاقتصادية والثقافية لكامل الأمة نتيجة التغيرات الهائلة وسريعة التوالي في هذه الفترة. ولكن علينا أن نذكر بأن الجيوش الثورية، ومن ثم جيوش نابليون أيضاً، قد صفّت، كلياً أو جزئياً، بقايا النظام الإقطاعي في العديد من الأماكن التي فتحتها، ومثال ذلك ما فعلته في منطقة الراين وشمال إيطاليا. والتفاوت الاجتماعي والثقافي بين منطقة الراين وبقية ألمانيا، وهو لمّا يزل ملحوظاً جداً زمن ثورة ١٨٤٨، هو تركة جاءت من العهد النابليوني. وكانت الجماهير الواسعة واعية بالعلاقة بين هذه التغيرات الاجتماعية والثورة الفرنسية. وعلينا أن نذكر مرة أخرى بعض الانعكاسات الأدبية: فإلى جانب ذكريات هاينه عن شبابه، من المفيد جداً قراءة الفصول الأولى من رواية ستندال، «**دَيْر برام**»، لنرى أي انطباع دائم أثاره الحكم الفرنسي في شمال إيطاليا.

إنّه لفي طبيعة أية ثورة برجوازية، إذا ما سارت سيراً جاداً حتى

نهايتها، أن تصبح الفكرة القومية ملك أوسع الجماهير. وفي فرنسا، لم يكن إلا نتيجة للثورة والحكم النابليوني أن أصبح شعور معين بتكوّن الأمة تجربة الفلاحين وملكهم، وتجربة وملك المراتب الدنيا من البرجوازية الصغيرة، وهلم جراً. ولأول مرة عاشوا فرنسا بوصفها قطرهم هم، وباعتبارها وطنهم الأم المصنوع ذاتياً.

إلا أن يقظة الحس القومي، ومعها شعورٌ وفهمٌ للتاريخ القومي، تحدث ليس في فرنسا وحدها. فقد أثارت الحروب النابليونية في كل مكان موجة من الشعور القومي، والمقاومة القومية للفتوحات النابليونية، وتجربة من الحماسة للاستقلال القومي. ولا ريب في أن هذه الحركات في معظمها، كما يقول ماركس، مزيج من «التجدد والرجعية»، كما هي الحال في إسبانيا وألمانيا، إلخ. وفي بولندا، من جهة أخرى، يكون الكفاح من أجل الاستقلال ، أي انفجار الشعور القومي، تقدمياً في جوهره. ولكن أياً كانت محتويات «التجدد والرجعية» في الحركات القومية الفردية، فمن الواضح أن هذه الحركات - الحركات الجماهيرية الحقيقية - نقلت بشكل حتمي حساً وتجربة من التاريخ إلى الجماهير الواسعة. وترتبط الدعوة إلى الاستقلال القومي والطابع القومي بالضرورة باستيقاظ مجدد للتاريخ القومي، بذكريات الماضي، والعظمة الماضية، ولحظات العار القومي، سواء أسفر هذا عن أيديولوجية تقدمية أو رجعية.

وهكذا، ففي تجربة التاريخ الجماهيرية هذه، يرتبط العنصر القومي من جهة بمعاضل التحول الاجتماعي؛ ومن جهة أخرى يصبح المزيد والمزيد من الناس على علم بالعلاقة بين التاريخ القومي والتاريخ العالمي. ويبدأ هذا الوعيُ المتزايد بالطابع التاريخي للتطور، التأثير في الأحكام على الظروف الاقتصادية والصراع الطبقيّ. وفي القرن الثامن عشر لم يكن إلا ناقد الرأسمالية الناشئة، الشاذ والذكي الساخر

وتاجر المفارقات، من قارن استغلال العمال من قبل رأس المال مع أشكال الاستغلال في الفترات السابقة لفضح الرأسمالية بوصفها الشكل الأكثر وحشية (لينغويت). وفي الصراع الأيديولوجي ضد الثورة الفرنسية، تصبح مقارنة مماثلة، وهي بلا شك ضحلة من الناحية الاقتصادية ورجعية من حيث اتجاهها، بين المجتمع قبل وبعد الثورة أو، على نطاق أوسع، بين الرأسمالية والإقطاعية، تصبح صيحة الحرب لدى الرومانتيكية الشرعية. فقسوة الرأسمالية، وفوضى التنافس، وتدمير الصغير على يد الكبير، والحط من شأن الثقافة بتحويل جميع الأشياء إلى بضائع - كل هذا يُقابل، بأسلوب هو بصورة عامة رجعي من حيث اتجاهه، مع قصيدة القرون الوسطى القصصية الاجتماعية، منظوراً إليها بوصفها فترة تعاون سلمي بين جميع الطبقات، وعصراً للنمو العضوي للثقافة. ولكن إذا ساد في الأغلب اتجاه رجعي في هذه الكتابات المشحونة بالجدل، فلا ينبغي أن ننسى أن هذه الفترة هي التي نشأ فيها لأول مرة مفهوم الرأسمالية باعتبارها عهداً محدداً وتاريخياً للتطور الإنساني؛ وقد حدث هذا ليس في أعمال منظّري الرأسمالية الكبار، بل في أعمال أعدائهم، ويكفي أن نذكر هنا سيسموندي، الذي أثار مشاكل تأريخية منفردة معينة تتعلق بالتطور الاقتصادي بوضوح كبير، بالرغم من تشوشه النظري في مسائل جوهرية. ولا يلزم المرء إلّا أن يفكر في رأيه القائل بأنه بينما كانت البروليتاريا في الماضي البعيد تعيش على حساب المجتمع، فإن المجتمع، في العصور الحديثة، هو الذي يعيش على حساب البروليتاريا.

واضحٌ الآن من هذه الملاحظات أن الاتجاهات نحو تاريخية واعية تبلغ ذروتها بعد سقوط نابليون، أي في عصر إعادة الملكية إلى إنكلترا والحلف المقدس. ومن المسلّم به أن روح التاريخية التي تسود

بادئ الأمر وتفوز بمركز رسمي هي رجعية، وهي بطبيعتها تاريخية زائفة. فقد طور التفسير التاريخي، وكتابات خبراء الشؤون العامة والأدب الصرف الذي تبنته المدرسة الشرعية، الروح التاريخية في معارضةٍ جذرية للتنويرية وأفكار الثورة الفرنسية. والمثل الأعلى للمدرسة الشرعية هو العودة إلى ظروف ما قبل الثورة، أي أن تُمحى من التأريخ أحداث العصر التاريخية العظمى.

ووفقاً لهذا التفسير، فإن التاريخ نمو «عضوي»، صامت، غير مدرك بالحس أو العقل، وطبيعي، أي أنه تطور للمجتمع الذي هو الركود أساساً، والذي لا يغير أي شيء في مؤسسات المجتمع الشرعية التي تتمتع بقداسة القدم، ولا يغير أيّ شيء على نحو واعٍ. ونشاط الإنسان في التاريخ مستبعد كلياً. وتنكر مدرسة القانون التاريخية الألمانية على الأمم حتى حقها في وضع قوانين جديدة لها؛ وهي تفضل أن تترك القوانين العرفية الإقطاعية المتنافرة والقديمة إلى «نموها العضويّ».

وهكذا، تحت راية التأريخية والكفاح ضد روح التنويرية «التجريدية والمعادية للتاريخ»، تنشأ تاريخية زائفة، وهي أيديولوجية للركود، للعودة إلى العصور الوسطى. ولمصالح هذه الأهداف السياسية الرجعية، يجري تشويه التطور التاريخي بلا هوادة. ويجري توسيع الزيف الداخلي للأيديولوجية الرجعية نتيجة اضطرار عودة الملكية في فرنسا، لأسباب اقتصادية، إلى التصالح اجتماعياً، مع الرأسمالية التي نمت في نفس الوقت، بل في الحقيقة حتى إلى نشدان دعمها الجزئي، اقتصادياً وسياسياً. (ووضع الحكومات الرجعية في بروسيا والنمسا، إلخ، مماثل). وهذه، إذن، هي الأسس، التي يجب أن يُستند إليها في كتابة التاريخ من جديد. ويحاول شاتوبريان جهده أن ينقح التاريخ الكلاسيكي لكي ينتقص تأريخياً من المثل العليا الثورية

للفترة اليعاقبية والنابليونية. ويقدم هو ومؤرخون زائفون آخرون رجعيون صورة شعرية زائفة عن مجتمع العصور الوسطى الذي لم يجرِ تجاوزه، والمتناسق. وهذا التفسير التاريخي للعصور الوسطى يحدد صورة الأيام الإقطاعية في الرواية الرومانتيكية في عهد عودة النظام الملكي.

وبالرغم من هذا المضمون الأيديولوجي العاديّ للتأريخية الزائفة الشرعية، فقد مارس تأثيراً قوياً إلى درجة مفرطة. فهو، وإن كان مشوّهاً وكاذباً من غير شك، إلا أنه مع ذلك تعبير ضروريٌّ تاريخياً عن فترة التحول العظيمة التي تبدأ مع الثورة الفرنسية. ثم إن مرحلة التطور الجديدة التي تبدأ تماماً مع إعادة النظام الملكي، تضطر المدافعين عن التقدم الإنساني إلى أن يصنعوا لأنفسهم درعاً أيديولوجياً جديداً. وقد رأينا بأية قوة وجرأة قامت التنويرية بمقاتلة الشرعية التاريخية واستمرار البقايا الإقطاعية. وبالمثل، رأينا كيف أن شرعية ما بعد الثورة اعتبرت بالضبط الحفاظ عليها محتوى التاريخ. وكان على المدافعين عن التقدم بعد الثورة الفرنسية أن يتوصلوا بالضرورة إلى مفهوم يبرهن على **الضرورة التاريخية** لهذه الثورة، وأن يقدموا الدليل على أنها تؤلف قمة في تطور تأريخي طويل وتدريجي، لا تقهقراً مفاجئاً في الوعي الإنساني، ولا «كارثة طبيعية» في التاريخ الإنساني على غرار كوارث «كوڤيا»(*)، وعلى أن هذا كان الطريق الوحيد المفتوح أمام تطور الإنسانية المستقبلي.

إلا أن هذا يعني تغيراً في النظرة كبيراً في تفسير التقدم البشري بالمقارنة مع التنويرية. فلم يعد التطور يعتبر صراعاً لاتاريخياً في جوهره بين العقل الإنساني واللاعقل الإقطاعي - الاستبدادي. ووفقاً للتفسير الجديد، تتطور معقولية التقدم الاجتماعي تطوراً مطرداً من

(*) جورج كوڤيا (١٧٦٩ - ١٨٣٢)، عالم طبيعي فرنسي (المترجم).

صراع القوى الاجتماعية الداخلي في التاريخ نفسه. ووفقاً لهذا التفسير، فإن التاريخ نفسه هو حامل ومحقق التقدم الإنساني. وأهم شيء هنا المعرفة التاريخية المتزايدة بالدور الحاسم الذي يلعبه في التقدم البشري صراع الطبقات في التاريخ. وتركز الروح الجديدة في الكتابات التاريخية، المرئية بأجلى صورة في مؤرخي فترة إعادة النظام الملكي الفرنسيين المهمين، على هذه المسألة بالضبط: على البرهنة تاريخياً كيف أن المجتمع البرجوازي الحديث نشأ عن الصراعات الطبقية بين النبلاء والبرجوازيين، أي عن الصراعات الطبقية التي اندلعت طوال «العصور الوسطى الشعرية» كلها، والتي كانت مرحلتها الحاسمة الأخيرة الثورة الفرنسية الكبرىٰ. وتنتج هذه الأفكار المحاولة الأولى لتقسيم التاريخ عقلانياً إلى مراحل، وهي محاولة لفهم الطبيعة التاريخية للحاضر وأصوله فهماً عقلانياً وعلمياً. وقد سبق أن أخذ كوندورسيه على عاتقه القيام بالمحاولة واسعة النطاق الأولى لمثل هذا التقسيم المرحلي، وذلك في غمرة الثورة الفرنسية، في عمله التاريخي - الفلسفي المهم. ويجري تطوير هذه الأفكار إلى حدٍّ أبعد، وتوسع علمياً، في فترة إعادة النظام الملكي. والحقيقة، ففي مؤلفات الطوباويين الكبار، يتجاوز فعلاً تقسيم التأريخ إلى مراحل أفق المجتمع البرجوازي. وإذا كان هذا الانتقال، أي هذه الخطوة المتجاوزة للرأسمالية، يقتفي طرقاً خيالية، فإن أساسه الانتقادي - التاريخي يرتبط رغم ذلك - ولا سيما في حالة فورييه - بنقد مدمر لتناقضات المجتمع البرجوازي. وبقدر تعلق الأمر بفورييه، فالبرغم من الطبيعة الخيالية لأفكاره عن الاشتراكية والطرق المؤدية إليها، إلا أن صورة الرأسمالية تعرض بدرجة هائلة من الوضوح في جميع تناقضاتها بحيث تبدو الطبيعة الانتقالية لهذا المجتمع أمامنا بشكل ملموس ومجسد.

إن هذه المرحلة الجديدة في الدفاع الأيديولوجي عن التقدم الإنساني وجدت التعبير عنها فلسفياً عند هيغل. وكما سبق أن رأينا، كانت المسألة التاريخية المركزية هي إظهار ضرورة الثورة الفرنسية، والبرهنة على أن الثورة والتطور التاريخي ليسا متعارضين، كما ذهب إلى ذلك المدافعون عن المدرسة الشرعيّة الإقطاعية. وتقدم فلسفة هيغل الأساس الفلسفي لهذا المفهوم عن التاريخ. واكتشاف هيغل القانون الشامل لانتقال الكم إلى النوع هو، منظوراً إليه تاريخياً، منهج فلسفي للفكرة القائلة بأن الثورات تؤلف عناصر ضرورية وعضوية في التقدم، وبأن التقدم الحقيقي، بغير مثل «خط التقاء النِّسَب» هذا، مستحيل في الواقع، وشيء لا يمكن التفكير فيه فلسفياً.

وعلى هذا الأساس، فإن مفهوم التنويرية عن الإنسان يُلغى فلسفياً، ويحفظ ويرفع إلى مستوى أعلى (aufgehoben). وقد كانت العقبة الكبرى أمام فهم للتاريخ تكمن في مفهوم التنويرية عن طبيعة الإنسان غير القابلة للتغير. وهكذا، كان أي تغير في مجرى التاريخ يعني، في أقصى الحالات، مجرد تغيّر في الأزياء و، بصورة عامة، مجرد التقلبات الأخلاقية لنفس الإنسان. والفلسفة الهيغلية تجمع كل الاستنتاجات من التاريخيّة التقدمية الجديدة. وهي تعتبر الإنسان نتاج نفسه ونتاج نشاطه في التاريخ. وحتى إذا بدت هذه العملية التأريخية تقف، مثالياً، على رأسها، وحتى إذا جرت تعمية حامل هذه العملية وحول إلى «روح عالمي»، فإن هيغل يعتبر الروح العالمي هذا مجسداً لجدلية التطور التاريخي:

> «هكذا يعارض الروح نفسه (أي في التاريخ: غ. ل.) وعليه أن يتغلب على نفسه، باعتبارها العقبة المعادية فعلاً لغايته بالذات: التقدم... في الروح... صراع صعب، متواصل

ضد نفسه. إن ما يرغب فيه الروح هو تحقيق فكرته هو، إلا أنه يخفي هذه الفكرة عن نفسه، وهو فخور ومملوء بالاستمتاع الذاتي في هذا الاغتراب عن نفسه هو... مع الشكل الروحي فإن الأمر مختلف (عما هو في الطبيعة: غ. ل.)، فهنا - يحدث التغير لا على السطح فقط، وإنما في الفكرة. إن الفكرة نفسها هي التي يجري تصحيحها».

إنّ هيغل يعطي هنا وصفاً ملائماً - ومن المسلم به أنه بأسلوب مثالي وتجريدي - للتغير الأيديولوجي الذي حدث في عصره. فقد تذبذب فكر المرحلة السابقة بشكل متناقض بين مفهوم مطابق للقانون جبريّ عن جميع الأحداث الاجتماعية، وبين إفراط في تقدير إمكانات التدخل الواعي في التطور الاجتماعي. إلا أن المبادئ، على جانبي التناقض معاً، اعتُبرت «فوق التاريخية»، أي نابعة من طبيعة «العقل» «الأبدية». ومع ذلك، يرى هيغل عملية في التاريخ، عملية تدفعها، من جهة، قوى التاريخ الدافعة الداخلية، وتمدّ هي، من جهة أخرى، نفوذها لتشمل جميع ظواهر الحياة الإنسانية، بما فيها الفكر. وهو يرى إجمالي حياة الإنسانية عملية تاريخية كبيرة.

وهكذا نشأت هناك، بشكل تاريخي محسوس وفلسفي معاً، حركة أو مبدأ إنساني جديد، أي مفهوم عن التقدم جديد. وكانت هذه إنسانية أرادت الحفاظ على منجزات الثورة الفرنسية باعتبارها الأساس الخالد للتطور الإنساني المقبل، واعتبرت الثورة الفرنسية (والثورات في التاريخ بأجمعها) عنصراً من عناصر التقدم الإنساني لا غنىً عنه. وطبيعي أن هذا المبدأ الإنساني التاريخي الجديد كان نفسه وليد عصره وعاجزاً عن تجاوز حدود ذلك العصر - باستثناء التجاوز بصورةٍ خيالية - كما كان الأمر مع كبار الطوباويين. ويجد الإنسانيّون البرجوازيون

ذوو الشأن من هذه الفترة أنفسهم في وضع متناقض: ففي الوقت الذي يدركون فيه ضرورة الثورات في الماضي ويرون فيها الأساس لكل ما هو عقلاني وجدير بالتثبيت في الوقت الحاضر، فهم يفسرون التطور المستقبلي بصيغة تقدم سلمي من الآن فصاعداً استناداً إلى هذه المنجزات. وكما يوضح م. ليفشيتز على نحو صائب جداً في مقالته عن علم الجمال عند هيغل، هم يسعون وراء الأشياء الإيجابية في النظام العالمي الجديد الذي خلقته الثورة الفرنسية، ولا يعتبرون أية ثورة جديدة ضرورية لتحقيق هذه الأشياء الإيجابية بشكل نهائي.

إن مفهوم الفترة الثقافية والفنية العظيمة الأخيرة في الإنسانية البرجوازية هذا، لا علاقة له البتة بالتبرير العقيم والضحل للرأسمالية، الذي يبدأ في وقت لاحق (وفي الوقت ذاته إلى حدٍّ ما). إنه مفهوم قائم على تحقيق، أمين كل الأمانة، في جميع تناقضات التقدم، وعلى فضحها. وما من نقد للحاضر سينكص عنه. وحتى إذا لم يستطع أن يتجاوز الأفق الروحيّ لعصره تجاوزاً واعياً، فإن الإحساس بتناقضات وضعه التأريخي هو ذاته، ذلك الإحساس المبهض باستمرار، يضفي مسحة كآبة داكنة على كامل المفهوم التاريخيّ. وهذا الشعور بأن المرء يمرّ بربيعٍ للإنسانية قصير وأخير، وفكري لا سبيل إلى استرجاعه - على العكس من المفهوم الفلسفي والتاريخي الواعي الذي ينادي بالتقدم المستمر والسلميّ - يكشف عن نفسه عند كبار ممثلي هذه الفترة بأساليب مختلفة جداً، تساوقاً مع الطابع غير الواعي لهذا الشعور، ومع ذلك، وللسبب نفسه، نرى اللهجة العاطفية مماثلةً جداً. ولنتأمل نظرية غوته القديمة عن «نكران الذات»، و«بومة مينرڤا» لهيغل، التي لا تطير إلّا عند الغسق، وشعور بلزاك بالديمومة الكونية... إلخ. وقد كانت ثورة ١٨٤٨ هي التي وضعت لأول مرة أمام بقايا ممثلي هذا العصر الخيار بين الاعتراف بالمنظور الذي تتمسك به الفترة الجديدة

في التطور الإنساني وتأكيدها، حتى إذا كان ذلك مع انقسام روحي مأساوي، كما هو الأمر مع هاينه، أو الانحدار إلى موقع المدافعين عن الرأسمالية المنهارة، كما أوضح ذلك ماركس على نحو انتقادي بعد ثورة ١٨٤٨ مباشرة، وذلك بالنسبة لشخصيات مهمة من أمثال غويزوت وكارلايل.

٢ - السير وولتر سكوت

هكذا كان الأساس التاريخي الذي نشأت عليه رواية السير وولتر سكوت التاريخية. إلا أن على المرء ألا يفكر أبداً في هذه العلاقة من ناحية «تاريخ الروح» المثالي (Geistesgeschichte). ففي الأخير، لا بد لنا من أن نعثر على افتراضات ذكية لنرى الطرق الملتوية التي وجدت بها الأفكار الهيغلية، مثلاً، سبيلها إلى سكوت؛ ولسوف يُكتشف كاتب منسيّ ما، احتوى المصدر المشترك لتأريخية سكوت وتاريخية هيغل. ومن المؤكد أن سكوت لم يكن له أي علم بفلسفة هيغل، وأنه لو كان قد مرّ بها فلربما لم يكن ليفهم منها كلمة واحدة. والواقع أن المفهوم التاريخي الجديد لمؤرخي عودة الملكية الكبار يسجل ظهوره في فترة تلي أعمال سكوت، وأن بعض معاضله متأثرة بها. ولم يعد التقصي الفلسفي - الفيلولوجي الشائع «للتأثيرات» الفردية أكثر فائدة لكتابة التاريخ من التقصي الفيلولوجي القديم لتأثيرات الكتّاب الأفراد في بعضهم الآخر. وبالنسبة لسكوت، بصورة خاصة، فقد كان الشائع الاستشهاد بقائمة طويلة من كتّاب من الدرجة الثانية والدرجة الثالثة (رادكليف. . . إلخ)، ممن كان يُفترض أنهم طلائع أدبية مهمة لأدبه. وكل هذه القائمة لا تقرّبنا شعرةً واحدة من فهم ما كان **جديداً** في فن سكوت، أي في روايته التاريخية.

لقد حاولنا أن نطرح الخطوط العريضة للإطار العام لتلك التحولات الاقتصادية والسياسية التي وقعت في جميع أنحاء أوروبا نتيجةً للثورة الفرنسية. وفي الملاحظات السابقة، قدمنا باختصار مخططاً للآثار الأيديولوجية لهذه الثورة. وهذه الأحداث، أي تحول وجود الناس ووعيهم في جميع أنحاء أوروبا، تؤلف الأساس الاقتصادي والأيديولوجي لرواية سكوت التاريخية ولا تقدم الأدلة السيريّة على الأمثلة الفردية التي مكّنت سكوت من أن يصبح عالماً بهذه الاتجاهات أية أهمية إلى التاريخ الفعلي لنشوء الرواية التاريخية. ويصح العكس، ذلك أن سكوت يعد من أولئك الكتّاب الكبار الذين يتجلى عمقهم بصورة رئيسة في أعمالهم، وهو عمق غالباً ما لا يفهمونه هم أنفسهم، لأنه نبع من تمكنٍ واقعي حقاً من مادتهم، على الضد من آرائهم وانحيازاتهم الشخصية.

إنّ رواية سكوت التاريخية هي الاستمرار المباشر لرواية القرن الثامن عشر الواقعية الاجتماعية. وتكشف دراسات سكوت عن كتّاب القرن الثامن عشر، وهي إجمالاً ليست عميقة جداً من الناحية النظرية، عن معرفة واسعة ودراسة مفصلة لهذا الأدب. إلّا أن أعماله، بالمقارنة مع أعمالهم، ترمز إلى شيء جديد كلياً. وقد اعترف معاصروه الكبار بهذه الصفة الجديدة. فيكتب بوشكين عنه قائلاً:

> إن تأثير وولتر سكوت يمكن أن يُحس في كل جانب من جوانب أدب عصره. وقد كونت مدرسة المؤرخين الفرنسيين الجديدة نفسها تحت تأثير الروائي الاسكتلندي. وقد أراهم مصادر جديدة كلياً كانت قد بقيت حتى ذلك الوقت مجهولة رغم وجود دراما شكسبير وغوته التاريخية. . .

ويؤكد بلزاك، في نقده رواية «**دَيْر برام**» التي كتبها ستندال،

السمات الفنية الجديدة التي أدخلتها رواية سكوت في الأدب الملحمي: التحديد الواسع للأخلاق والظروف التي لازمت الأحداث، الطابع الدرامي للحركة، والدور الجديد والمهم للحوار في الرواية، وهذه سمة وثيقة الصلة بالسمة السابقة.

وليس من باب الصدف أن نشأ هذا النمط الجديد من الرواية في إنكلترا. وقد سبق أن ذكرنا، في معالجة القرن الثامن عشر، سمات واقعية مهمة في الرواية الإنكليزية في هذه الفترة، ووصفناها بأنها نتائج ملازمة لطابع تطور إنكلترا ما قبل الثورة في ذلك الوقت، على النقيض مما كان في فرنسا وألمانيا. والآن، ففي فترة تكتسح (مؤقتاً) فيها أوروبا بأكملها، بما فيها طبقاتها ومنظروها الثوريون، بأيديولوجية ما بعد الثورة، لا بدّ لهذه السمات في إنكلترا من أن تظهر ببروزٍ يتجاوز الحد الاعتيادي. والسبب هو أن إنكلترا أصبحت الآن مرة أخرى الأرض النموذج للتطور بالنسبة لأكثرية المنظرين في القارة الأوروبية، وإن كان ذلك، بطبيعة الحال، بمعنى مختلف عما هي عليه الحال في القرن الثامن عشر. ثم إن حقيقة أنَّ الحريات البرجوازية كانت قد تحققت فعلاً قدمت مثلاً لمنوِّري القارة. والآن، وفي أعين منظري التقدم التاريخيين، تبدو إنكلترا المثل الكلاسيكي للتطور التاريخي بالمعنى الذي يريدون. وكان واقع أنّ إنكلترا قد خاضت ثورتها البرجوازية في القرن السابع عشر ومرت منذ ذلك الوقت فصاعداً بتطورٍ سلمي متصاعد، استمر عبر القرون، استناداً إلى منجزات الثورة، قد أظهر إنكلترا بمظهر المثل النموذج والعملي للأسلوب الجديد في التفسير التاريخي. وبالمثل، قدمت «الثورة المجيدة» عام ١٦٨٨ نفسها، على نحو محتوم، بوصفها مثلاً أعلى للمنظرين البرجوازيين الذين كانوا يكافحون عودة النظام الملكي باسم التقدم.

ومن جهة أخرى، على أية حال، حُمل كتّاب مخلصون، ممن كانوا يراقبون باهتمام بالغ حقائق التقدم الاجتماعي الواقعية، من أمثال سكوت، على أن يعتبروا التطور السلمي هذا سلمياً فقط باعتباره المثل الأعلى لأي مفهوم تاريخي، أي فقط من وجهة نظر عامة لفلسفة تأريخ ما. والطابع العضوي للتطور الإنكليزي نتيجة مؤلفة من عناصر صراعات طبقية مستمرة وانتهائها في انتفاضات كبيرة أو صغيرة، ناجحة أو فاشلة. وأيقظت التحولات السياسية والاجتماعية الهائلة في العقود الماضية في إنكلترا، أيضاً، الشعور بالتاريخ، أي العلم بالتطور التاريخي.

إن الاستقرار النسبي في التطور الإنكليزي خلال هذه الفترة العاصفة، بالمقارنة مع استقرار بقية القارة الأوروبية، مكّن من تحويل هذا الحس التاريخي المستيقظ حديثاً تحويلاً فنياً إلى شكل ملحمي واسع وموضوعي. وتزداد هذه الموضوعية بروزاً باتجاه سكوت المحافظ. فوجهة نظره إلى العالم تربطه أوثق ارتباط بتلك الأجزاء من المجتمع التي كانت قد دفعت بها الثورة الصناعية ونمو الرأسمالية السريع إلى الخراب. وسكوت لا ينتمي إلى أولئك المتقدّين حماسة لهذا التطور، ولا إلى متّهميه المتألمين الغاضبين. إنه يحاول أن يعثر على «طريق وسط» لنفسه بين الطرفين المتحاربين، بسبر غور كامل التطور الإنكليزي تاريخياً. وهو يجد في التاريخ الإنكليزي العزاء، حيث كانت أعنف تقلبات الصراع الطبقي تهدأ في النهاية دائماً وتتحول إلى «طريق وسط» مجيد. وهكذا، فمن صراع السكسونيين والنورمانيين نشأت هناك الأمة الإنكليزية، وهي ليست بسكسونية ولا نورمانية. وفي الوقت نفسه، أدت «حروب الوردات» الدموية إلى قيام عهد آل تيودور الشهير، ولا سيما عهد الملكة اليزابيث. وذابت في إنكلترا المعاصرة أخيراً تلك الصراعات الطبقية، التي برزت في ثورة 1040

كروموبل، بعد فترة طويلة من الشك والحرب الأهلية، على يد «الثورة المجيدة» وما أعقبها.

وهكذا، يعطي مفهوم التاريخ الإنكليزي في روايات سكوت منظوراً (وإن لم يكن واضحاً) للتطور المستقبلي، بمفهوم مؤلفها. وليس صعباً أن نرى أن هذا المنظور يظهر صلة بارزة بـ«الإيجابية» المذعنة للواقع، التي لمسناها عند المفكرين والعلماء والكتّاب الكبار من هذه الفترة في القارة الأوروبية. وسكوت يرقى إلى مصاف أولئك (المحافظين) المخلصين في إنكلترا عصره، الذين لا يبرّئون أي شيء في تطور الرأسمالية، والذين لا يرون بوضوح فحسب، بل يتعاطفون بعمق أيضاً مع شقاء الناس المستمر الذي يجلبه انهيار إنكلترا القديمة في أعقابه، إلا أنهم، في الوقت ذاته، وبالضبط بسبب نزعتهم المحافظة، لا يبدون أي معارضة عنيفة لسيماء التطور الجديد الذي يرفضون التسليم به. وسكوت نادراً ما يتحدث عن الحاضر. وهو لا يثير مسائل إنكلترا المعاصرة الاجتماعية في رواياته، أي الصراع الطبقي بين البرجوازية والبروليتاريا الذي كان آخذاً بالاشتداد يومذاك. وبقدر قدرته على الإجابة عن هذه الأسئلة لنفسه، فهو يفعل ذلك بالأسلوب غير المباشر القائم على تجسيد أهم مراحل تاريخ إنكلترا برمته في كتاباته.

ومن المفارقة أن عظمة سكوت ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنزعته المحافظة، الضيقة في معظم الأحيان. فهو ينشد «الطريق الوسط» بين الطرق المتطرفة، ويسعى ليعرض بشكل فني الواقع التاريخي لطريقه بتصويره الأزمات الكبرى في التاريخ الإنكليزي. ويجد هذا الاتجاه الأساس تعبيراً مباشراً في الطريقة التي يبني بها حبكته ويختار شخصيته المركزية. «والبطل» في أية رواية من روايات سكوت هو دائماً سيّد إنكليزي أقل من البارز، أي متوسط. فهو يملك بصورة عامة درجة

معينة من الذكاء العملي، وإن لم يكن بارزاً، وشيئاً من الثبات الأخلاقي والاحتشام، الذي يرتفع حتى إلى القدرة على التضحية بالذات، إلا أنه لن يتطور أبداً إلى عاطفة إنسانية كاسحة، ولن يكون ذلك التفاني المملوء بالانتشاء لقضية عظيمة. وليس آل ويڤيرلي ومورتن وأوزبالديستن وأمثالهم هم وحدهم مصيبون، محتشمون، وممثلون متوسطون للأرستقراطية الصغيرة الإنكليزية من هذا النوع، بل إن إيڤانهو، فارس العصور الوسطى «الرومانتيكي» هو من هذا النوع أيضاً.

وفي انتقادات تالية، انتقد اختيار البطل هذا انتقاداً شديداً، وذلك من جانب (تين) مثلاً. وقد رأى هنا هؤلاء النقاد اللاحقون دليلاً على مستوى سكوت العاديّ كفنان. ولكن العكس هو الصحيح تماماً. فبناؤه رواياته حول «بطل وسط أو عاديّ» ولائق فقط، وليس بطولياً أبداً، أوضح دليل على مواهب سكوت الملحمية الخارقة والثورية، رغم أن تحيزاته الشخصية، المحافظة - الأرستقراطية الصغيرة لعبت ولا شك، من وجهة نظر نفسية سيريّة، دوراً مهماً في اختيار هؤلاء الأبطال.

إن ما يجري التعبير عنه هنا هو، قبل كل شيء، نبذ للرومانتيكية، وإخضاع لها، وتطوير أعلى في التقاليد الأدبية الواقعية للحركة التنويرية انسجاماً مع الأوضاع الجديدة. و«البطل الملهم» باعتباره شكلاً من معارضة واقع الرأسمالية الناشئة المهين والهدّام، يفرض حضوره حتى في كتابات كتّاب تقدميين سياسياً وأيديولوجياً، اعتُبروا في معظم الأحيان، وإن لم يكن ذلك بحق، رومانتيكيين. وهذا النمط من البطل، ولا سيما كما يظهر في شعر بايرون، هو التعبير الأدبي عن الشذوذ الاجتماعي ووفرة أفضل وأنزه المواهب الإنسانية في هذه الفترة من النثر، وهو احتجاج شعري على هيمنة هذا النثر. إلا أنّ

الإقرار بالجذور الاجتماعية أو حتى الضرورة التاريخية لهذا الاحتجاج وتبريره شيء، وجعله شيئاً ذا صفة شعرية - ذاتية مطلقة شيء آخر. واستناداً إلى هذا الأساس الأخير، يكون أي تصوير موضوعي ضرباً من المستحيل. وقد تغلب الكتّاب الواقعيون الكبار في فترة لاحقة نسبياً، ممن صوروا هذا النمط، من أمثال بوشكين أو ستندال، على البايرونية بأسلوب يختلف عن سكوت وبشكل أعلى. وقد فسروا مشكلة شذوذ هذا النمط بطريقة اجتماعية - تاريخية، موضوعية - ملحمية: أي إنهم نظروا إلى الحاضر من الناحية التاريخية، وكشفوا عن جميع العوامل الاجتماعية الحاسمة الخاصة بتراجيديا (أو تراجيديا - كوميديا) هذا الاحتجاج. ولا يذهب انتقاد سكوت ورفضه هذا النمط إلى مثل هذا العمق. واعترافه، وبالأحرى إحساسه، بشذوذ هذا النمط ينطوي على نتيجة هي إبعاده عن مجال التصوير التاريخي. ويحاول سكوت أن يصور صراعات التاريخ وعداءاته عن طريق شخوص يمثلون دائماً، في نفسياتهم ومصائرهم، الاتجاهات الاجتماعية والقوى التاريخية. ويوسع سكوت هذا الأسلوب في المعالجة أيضاً ليشمل به عمليات تخفيض الأفراد طبقياً، ناظراً إليهم دائماً اجتماعياً وليس فردياً. وتفهّمه مشاكل الحاضر ليس على درجة من العمق تكفي ليصور بها مشكلة التخفيض الطبقي كما هي مؤثرة في الحاضر. ولذلك فهو يتجنب هذا الموضوع ويحتفظ في تصويراته بالموضوعية التاريخية العظيمة التي يتصف بها الكاتب الملحمي الحقيقي.

ولهذا السبب وحده، إذن، من الخطأ تماماً أن يُعتبر سكوت كاتباً رومانتيكياً، ما لم يرد المرء أن يمد مفهوم الرومانتيكية بحيث يحتضن كل الآداب العظيمة في الثلث الأول من القرن التاسع عشر. إلّا أن ملامح الرومانتيكية، بالمعنى الدقيق والضيق، سوف تصبح عندئذ غير

واضحة. ولهذه الحقيقة أهمية كبيرة إذا أردنا أن نفهم سكوت. وذلك لأن المادة التاريخية لموضوع رواياته وثيقة الصلة بالرومانتيكية بمعناها الضيق. إلّا أننا سنبين فيما بعد تفصيلاً أن تفسير سكوت لهذا الموضوع يتعارض كلياً مع تفسير الرومانتيكيين، كما هو أسلوبه في التصوير. ولهذا التعارض تعبيره المباشر الأول في تركيب رواياته - حيث يكون البطل العادي، غير المثير، الشخصية الرئيسة.

وطبيعي أن ضيق الفكر المحافظ لدى سكوت يتبدى هنا أيضاً. وقد سبق أن اعترض على ضيق الفكر الإنكليزي هذا بلزاك، المعجب به ووارثه الكبير. فهو يقول، مثلاً، إن جميع بطلات سكوت، مع استثناءات قليلة جداً، يمثلن نفس النمط من المرأة الإنكليزية السليمة والاعتيادية من ناحية الضيق الفكري؛ ولا مجال في هذه الروايات للتراجيديات والكوميديات المثيرة والمعقدة في الحب والزواج. وبلزاك صائب في انتقاده؛ وينطبق هذا على ما هو أبعد بكثير في الجو الجنسيّ الذي يشدد عليه. فسكوت لا يهيمن على الديالكتيك النفسي العميق والرائع للبطل، الذي يميز رواية الفترة العظيمة الأخيرة من التطور البرجوازيّ. ولا يصل في الحقيقة إلى الذرى التي بلغتها الرواية البرجوازية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، على يد روسو وكودرلوس دو لاكلو و«**آلام فرتر**» لغوته. كما أن وارثيه العظيمين في الرواية التاريخية، بوشكين ومانزوني، تجاوزاه إلى حد بعيد بهذا الصدد، وذلك بعمق وشعرية تصوير الشخصيات الروائية. إلّا أن التغيّر الذي يحدثه سكوت في تاريخ الأدب العالمي مستقل عن هذا التحديد في أفقه الإنساني والشعري. وتكمن عظمة سكوت في قدرته على إعطاء الأنماط التاريخية - الاجتماعية تجسيداً إنسانياً حياً. ولم تكن الظروف الإنسانية المألوفة، التي تصبح فيها الاتجاهات التاريخية العظيمة ملموسة، قد صورت من قبل بمثل هذه الدرجة

الفائقة من الروعة والصراحة والإبداع. وقبل كل ذلك، لم يكن هذا النوع من التصوير قد وضع بشكلٍ واعٍ في القلب من تمثيل الواقع.

إن هذا ينطبق على أبطال سكوتَ العاديين أيضاً. فهم لا يجارون في تصويرهم السمات المحتشمة والجذابة، وضيقة الأفق أيضاً، عند «الطبقة الوسطى» الإنكليزية. وبوصفهم شخصيات أساسية، فهم يقدمون أداة كاملة لطريقة سكوت في عرض كليّة مراحل انتقالية من التأريخ معينة. وكانت هذه العلاقة قد أدركها بأقصى الوضوح الناقد الروسي الكبير بيلينسكي. فهو يسلّم بأن أكثرية شخوصه الثانويين هم أكثر إثارة للاهتمام، بوصفهم كائنات إنسانية، من البطل الرئيس العاديّ، ومع ذلك فهو يدافع عن سكوت بشدة:

> «إن هذا في الحقيقة يجب أن يكون الحال في عمل ذي طبيعة ملحمية، حيث تقوم الشخصية الرئيسة بمجرد دور محور مركزي خارجي تنمو حوله الأحداث، وحيث تستطيع أن تبرز نفسها بمجرد صفات إنسانية عامة تكسب تعاطفنا الإنساني؛ لأن بطل الملحمة هو الحياة ذاتها وليس الفرد. وفي الملحمة، يكون الفرد، إذا جاز التعبير، خاضعاً للحدث؛ ويغطي الحدث على الشخصية الإنسانية بضخامته وأهميته، صارفاً انتباهنا عنه بما تنطوي عليه صوره من إثارةٍ للاهتمام وتنوُّع وتعدُّد».

إنّ بيلينسكي لعلى صواب في تأكيده الطابع الملحمي الصرف في روايات سكوت. ففي كامل تأريخ الرواية، قلما توجد أية أعمال أخرى - ولربما كان هذا باستثناء كوبر وتولستوي - تقترب كل هذا الاقتراب من طابع الملحمة القديمة. وهذا، كما سنرى، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة موضوع سكوت التاريخي. وهو مرتبط ليس باهتمامه

بالتاريخ بحد ذاته، بل بالطبيعة الخاصة لموضوعاته التاريخية، وباختياره تلك الفترات وتلك المراتب من المجتمع التي تجسد النشاط الذاتي الملحمي القديم للإنسان، المحتوى المباشر الملحمي القديم للحياة الاجتماعية، وعفويتها العامة. وهذا هو ما يجعل من سكوت مصوراً ملحمياً كبيراً لـ«عصر الأبطال»، العصر الذي تنمو فيه ومنه الملحمة الحقيقية، بالمعنى الذي يذهب إليه ڤيكو وهيغل. وكما سنبين تفصيلاً في ما بعد، يرتبط هذا الطابع الملحمي حقاً في موضوع سكوت وأسلوب تصويره ارتباطاً وثيقاً بالطابع الشعبي في فنه.

إلا أن أعمال سكوت ليست بحال من الأحوال محاولات عصرية لإضفاء حياة جديدة على الملحمة القديمة بشكل مصطنع، بل روايات واقعية وأصيلة. وحتى إذا كانت موضوعاته مشتقة في معظم الأحيان من «عصر الأبطال»، من طفولة الجنس البشري، فروح كتابته هي مع ذلك روح نضج الإنسان، أي عصر «النثر» المنتصر. ويجب توكيد هذا الفرق حتى إذا كان ذلك فقط لأنه وثيق الصلة بكتابة روايات سكوت، بمفهوم «بطل» هذه الروايات. وبطل رواية سكوت بهذا المعنى نموذج تماماً لهذا النوع الأدبي، كما كان آخيل وأوديسيوس نموذجاً للملحمة الحقيقية. وأبطال الملحمة هم، كما يقول هيغل، «مجموع أفراد يركزون بشكل رائع داخلهم ما هو عدا ذلك موزع في الطابع القومي، وفي هذه يبقون شخوصاً إنسانيين، عظاماً وأحراراً ونبلاء». وبهذا «يكسب هؤلاء الشخوص الحق في أن يوضعوا في القمة، وأن يروا الحدث الرئيس متعلقاً بأشخاصهم كأفراد». والشخصيات الرئيسة في روايات سكوت هي أيضاً شخوص نموذجيون من الناحية القومية، ولكن بمعنى الشخوص المحتشمين والمتوسطين، وليس المبرّزين والشاملين. والأخيرة هم الأبطال القوميون لوجهة نظر شعرية في الحياة، أما الأولون فهم أبطال وجهة نظر نثرية.

ومن اليسير أن نرى كيف أن مفاهيم البطل المتضاربة هذه تنبع من المتطلبات الجوهرية للملحمة والرواية. فآخيل ليس الشخصية المركزية للملحمة من حيث الكتابة فقط، بل هو فعلاً الشمس التي تدور حولها الكواكب. أما أبطال سكوت، بوصفهم الشخصيات المركزية في الرواية، فلهم وظيفة معاكسة لهذه الوظيفة كلياً. إن مهمتهم إنما هي وضع الجوانب المتضادة على صلة ببعضها الآخر، تلك الجوانب التي يملأ صراعها الرواية، والتي يعبّر تصادمها فنياً عن أزمة كبيرة في المجتمع. وعن طريق الحبكة، التي يقف هذا البطل في المركز منها، يجري السعي وراء أرض محايدة ويعثر عليها، حيث يمكن، استناداً إليها، إدخال القوى الاجتماعية المتطرفة المتضادة في علاقة إنسانية مع بعضها الآخر.

إن إبداعية سكوت البسيطة، ولكنها الرائعة التي لا تنضب، هي بهذا الصدد لا تحظى، بصورة عامة، ولا سيما اليوم، إلّا بتقييم ضئيل جداً، بالرغم من أن غوته وبلزاك وبوشكين اعترفوا بهذه العظمة اعترافاً واضحاً. وسكوت يطرح في رواياته الأزمات الكبرى للحياة التاريخية. وعليه، فإن القوى الاجتماعية المتعادية، الجانحة إلى تدمير بعضها بعضاً، تتصادم في كل مكان. ولما كان أولئك الذين يقودون هذه القوى المتحاربة هم دائماً أنصار متحمسون لأطرافهم المعنية، فهناك خطر من أن يصبح صراعهم مجرد صورة خارجية للتدمير المتبادل، عاجزة عن إثارة التعاطف والحماسة الإنسانية لدى القارئ. وهنا تأتي الأهمية التركيبية للبطل العادي أو المتوسط. فسكوت يختار دائماً شخصيات رئيسة له، عبر الصفات والمصائر، ممن يدخلون علاقات إنسانية مع كلا المعسكرين. والمصائر المناسبة لمثل هذا البطل العادي، الذي لا ينحاز بحماسة إلى أي من المعسكرين المتحاربين في أزمة عصره الكبيرة، يمكن أن تقدم صلة من هذا النوع بغير قسر

التركيب. ولنأخذ المثال المعروف الأفضل. ويفيرلي سيد من الريف الإنكليزي، وينحدر من عائلة مؤيدة لآل ستيوارت، إلا أنها لا تفعل شيئاً أكثر من التعاطف بأسلوب غير مؤثر سياسياً. وأثناء إقامته في اسكتلندا بوصفه ضابطاً إنكليزياً، يدخل ويفيرلي، نتيجة صداقات شخصية وأشراكٍ غرامية، معسكر أنصار آل ستيوارت المتمردين. ونتيجة لعلاقات عائلته القديمة والطبيعة غير الأكيدة لمشاركته في الانتفاضة، التي تسمح له بالقتال بشجاعة، ولكن لا ليصبح نصيراً متعصباً، فإن علاقاته مع آل هانوفر تبقى مستمرة. وبهذا الشكل، تخلق مصائر ويفيرلي حبكة لا تعطينا مجرد صورة ذرائعية للصراع على كلا الجانبين، بل تقربنا، إنسانياً، إلى الممثلين المهمين لكل طرف.

إن أسلوب التأليف هذا ليس حصيلة «بحث عن الشكل» أو «مهارة» مخترعة بشيء من الإبداع، بل ينبع بالأحرى من جوانب القوة ومن المحدوديات التي تنطوي عليها شخصية سكوت الأدبية. وقبل كل شيء، فإن مفهوم سكوت عن التاريخ الإنكليزي هو، كما رأينا، مفهوم «طريق وسط» يؤكد نفسه عبر صراع الأضداد. وتمثل الشخصيات المركزية من نمط ويفيرلي بالنسبة لسكوت الثبات القديم في التطور الإنكليزي وسط أصعب الأزمات. وثانياً، إن سكوت، الواقعي الكبير، يدرك، على أية حال، أن ما من حرب أهلية في التأريخ كانت على درجة من العنف بحيث تحوّل كامل السكان، بلا استثناء، إلى أنصار متعصبين لهذا أو ذاك من المعسكرين المتخاصمين. وقد وقفت أقسام كبيرة من الناس دائماً بين المعسكرات بعواطف متقلبة، مرة مع هذا الطرف وأخرى مع ذاك. وقد لعبت هذه العواطف المتقلبة في معظم الأحيان دوراً حاسماً في ناتج الأزمة الفعلي. وإضافةً إلى هذا، فلا تزال حياة الأمة اليومية سائرة وسط أقسى حرب أهلية. ولا بدّ لها أن تستمر بالمعنى الاقتصادي الصرف،

لأنها إن لم تفعل ذلك تضورت الأمة جوعاً وهلكت. إلا أنها تسير أيضاً في كل جانب آخر، وهذا الاستمرار في الحياة اليومية أساس مهم لاستمرار التطور الثقافي. وطبيعي أن استمرار الحياة اليومية لا يعني بالتأكيد أن حياة وفكرة وتجربة أولئك الذين هم ليسوا جماهير شعبية مشاركة، أو ليسوا جماهير شعبية مشاركة بحماسة، يمكن أن تبقى دون أن تمسها الأزمة التاريخية. فالاستمرارية هي دائماً نمو، تطور آخر، في الوقت ذاته. و«أبطال منتصف الطريق» عند سكوت يمثلون أيضاً هذا الجانب من الحياة الشعبية والتطور التاريخي.

بيد أن نتائج أخرى ومهمة جداً تنجم عن هذا الأسلوب في التأليف. فمثلاً، إن ما يبدو موهماً للتناقض بالنسبة للقارئ المنحاز نتيجة التقاليد الحالية للرواية التاريخية، ولكنه حقيقي، هو أن قدرة سكوت التي لا تضاهى في إعادة خلق شخصيات التاريخ الكبيرة كان مردّها بالضبط هذا الجانب من كتابته. وفي عمل سكوت الذي استغرق كامل حياته، نلتقي أهم الشخصيات في التاريخ الإنكليزي بل حتى الفرنسي: ريتشارد قلب الأسد، لويس الحادي عشر، إليزابيث، ماري ستيوارت، كروموبل. . . إلخ. وكل هذه الشخصيات تظهر عند سكوت بعظمتها التاريخية الفعلية. ومع ذلك فليس سكوت مدفوعاً بشعور بعبادة البطل المزخرفة بصورة رومانتيكية على غرار كارلايل. وفي رأيه، إن الشخصية التاريخية العظيمة هي ممثل حركة مهمة ذات مغزى تضم أقساماً من السكان كبيرة. وهو عظيم لأن عاطفته الشخصية وهدفه الشخصي يتوافقان مع هذه الحركة التاريخية العظيمة، لأنه يركّز داخله جوانبها الإيجابية والسلبية، لأنه يعطي هذه النضالات الشعبية تعبيرها الأوضح، ولأنه حامل رايتها في السراء والضراء.

ولهذا السبب، لا يُظهر أبداً سكوت تطور مثل هذه الشخصية. وبدلاً من ذلك، فهو يقدم إلينا دائماً الشخصية كاملة. إنها كاملة،

ولكنها ليست بغير أقصى درجة من الإعداد المتأني. وهذا الإعداد هو، على أية حال، ليس شخصياً ونفسياً، بل هو موضوعي، اجتماعي - تاريخي. وبكلمة أخرى، فإن سكوت، بكشفه عن الظروف الفعلية للحياة، والأزمة النامية الفعلية في حياة الناس، يصور جميع مشاكل الحياة الشعبية التي تؤدي إلى الأزمة التاريخية التي مثّلها. وحين يكون قد خلق منا مشاركين في هذه الأزمة متعاطفين ومتفهمين، وحين نفهم على وجه الدقة الأسباب التي قامت الأزمة بها، والأسباب التي أدت إلى انقسام الأمة إلى معسكرين، وحين نكون قد رأينا موقف مختلف أقسام السكان تجاه هذه الأزمة، حينئذ فقط يدخل البطل التاريخي الكبير مسرح الرواية. وإذن، فقد يكون، بل الحقيقة يجب أن يكون، كاملاً بمعنىً نفسي حين يظهر أمامنا، لأنه يظهر لينجز مهمته التاريخية في الأزمة. إلّا أن القارئ لا يملك أي انطباع عن أيّ شيء كامل بشيء صارم، لأن الصراعات الاجتماعية المأخوذة بشكل واسع، والتي تسبق ظهور البطل، تبين كيف أن بطلاً كهذا بالضبط، في وقت كهذا تماماً، كان يجب أن ينشأ لكي يحل مثل هذه المشاكل بالضبط.

إن سكوت، بطبيعة الحال، يستخدم هذا الأسلوب في التصوير، ليس فقط بالنسبة للشخصيات الممثلة الموثوق بنسبها تأريخياً والمعروفة. بل على العكس. ففي أهم روايات سكوت يلعب هذا الدور الرئيس أشخاص مجهولون تأريخياً، أو أشخاص شبه تأريخيين، أو غير تأريخيين إطلاقاً. ولنتذكر فيش إيان ڤوهر في رواية «**ويڤيرلي**» وبيرلي في رواية «**الفنائية المزمنة**»، و(سيدرك) وروبن هود في رواية «**إيڤانهو**»، وروب روي... وهلم جراً. وهؤلاء هم، أيضاً، شخصيات تاريخية مهمة، خلقت وفقاً لذات المبادئ الفنية التي خلقت بموجبها الشخصيات التاريخية المألوفة. والحقيقة، فإن الطابع الشعبي لفن سكوت التاريخي يكشف عن نفسه في كون هذه الشخصيات

القائدة، الملتحمة بحياة الناس التحاماً مباشراً هي، بصورة عامة، أكثر إثارة للاحترام والإعجاب من شخصيات التاريخ المركزية المعروفة.

ولكن ما هي العلاقة بين قدرة سكوت على تصوير العظمة التاريخية لشخصية مهمة والدور التركيبي الثانوي الذي تلعبه الأخيرة؟ إن بلزاك فهم هذا السرَّ في تأليف سكوت. فقد قال إن روايات سكوت تسير نحو الأبطال الكبار بنفس الطريقة التي قام بها التأريخ عندما استلزم ظهورهم. وعليه، يعيش القارئ تجربة التكوّن التاريخي للشخصيات التاريخية المهمة، وإنها لمهمة الكاتب، من ذلك الوقت فصاعداً، أن يترك أفعالهم تجعلهم يظهرون بمظهر الممثلين الفعليين لهذه الأزمات التاريخية.

وهكذا يترك سكوت شخصياته المهمة تنمو من وجود العصر، فهو لا يفسر العصر إطلاقاً من موقع ممثليه الكبار، كما يفعل عباد البطل الرومانتيكيون، ولهذا لا يستطيعون أن يكونوا أبداً شخصيات الحدث المركزية. والسبب هو أن وجود العصر لا يمكن أن يظهر إلا كصورة واسعة ومتعددة الجوانب، إذا ما صوّرت حياة الناس اليومية، وأفراح وأحزان، وأزمات وتشوشات الكائنات الإنسانية الاعتيادية. والشخصية الرئيسة الهامة، التي تجسد حركة تاريخية، تفعل هذا بالضرورة عند مستوى معين من التجريد. وسكوت، بإظهاره أولاً طابع الحياة الشعبية المعقد والضمني، يخلق هذا الوجود الذي يترتب على الشخصية الرئيسة عندئذ أن تعممه وتركزه في فعل تاريخي.

إن أسلوب سكوت في التأليف يظهر هنا شبهاً بفلسفة التاريخ عند هيغل مهماً جداً. فبالنسبة لهيغل، أيضاً، ينشأ «الفرد التاريخي العالمي» استناداً إلى القاعدة العريضة لعالم «أفراد الصيانة». و«أفراد الصيانة» هو تعبير هيغل الشامل عن الناس في «المجتمع المدني»، إنه يصف التوالد الذاتي غير المنقطع عبر نشاط هؤلاء الأفراد. وتتألف

هذه القاعدة بالنشاط الشخصي، الخاص، والأناني للكائنات البشرية الفردية. وفي هذا النشاط وعبره، يؤكد العام اجتماعياً نفسه. وفي هذا النشاط تكشف «صيانة الحياة الأخلاقية» عن نفسها. إلا أن هيغل لا يفكر فقط في المجتمع بمعنى التوالد الذاتي هذا بوصفه شيئاً راكداً؛ بل إن المجتمع يقف أيضاً وسط تيار التاريخ. وهنا فإن الجديد يعارض القديم بشكل عدائي، وأن التغير «يسير يداً بيد مع اندثار وهدم وتحطيم طريقة الواقع السابقة». وهناك تقع صدامات تاريخية كبيرة، وفي الوقت الذي يكون فيه «الأفراد التاريخيون العالميون» حَمَلَة التقدم التاريخي الواعين (أو «الروح» وفقاً لهيغل)، فهم لا يكونون فيها كذلك إلا بمعنى إعطائهم وعياً وتوجيهاً واضحاً لحركة موجودة فعلاً في المجتمع. ومن الضروري تأكيد هذا الجانب من المفهوم الهيغلي للتاريخ، لأن هذا هو المكان الذي يبرز فيه بشدة التناقض مع البطل الرومانتيكي - بالرغم من مثالية هيغل ومبالغته في تقييم دور «الأفراد التاريخيين العالميين». ووفقاً لهيغل، تكون وظيفة الفرد التاريخي العالمي هي إفهام الناس بما يريدون. ويقول هيغل: «إنه الروح الخفي الذي يطرق باب الحاضر، إلا أنه خفي، وبلا وجود معاصر، ويرغب في الخروج، حيث لا يكون العالم المعاصر بالنسبة له سوى قشرة تحوي لباباً مختلفاً عن القديم».

إن عبقرية سكوت التاريخية الفذة تظهر نفسها في الصفات المميزة الفردية التي يسبغها على شخصياته الرئيسة بحيث يركزون في أنفسهم فعلاً الجوانب البارزة من الحركة المعنية، الإيجابية والسلبية. ويجري عند سكوت التمييز بين التضامن الاجتماعي والتاريخي بين القائد والمقود ببراعة فائقة. فتعصب بيرلي البطولي، الجسور، وحيد الهدف، يمثل الذروة الإنسانية لدى البيوريتارنيين الاسكتلنديين المتمردين زمن عودة حكم آل ستيوارت الملكي، وذلك تماماً كما

يمثل المزيج الغريب المغامر لدى فيش إيان ڤوهر، المؤلف من الأخلاق الصقلية الفرنسية والبطريركية العشيرية، الجانب الرجعي من محاولات عودة آل ستيوارت بعد «الثورة المجيدة» التي شملت على نحوٍ ملتزٍّ أقساماً مختلفة من الشعب الاسكتلندي.

إن هذا التفاعل الوثيق، أي الوحدة العميقة، بين الممثلين التاريخيين لحركة شعبية وبين الحركة ذاتها، يبرزه من حيث التركيب تكثيف الأحداث وضغطها الدرامي. وهنا يجب ثانيةً أن يُحمى شكل القصة الكلاسيكي من المواقف المغرضة الحديثة. والاعتقاد السائد اليوم أن الملحمة، بسبب تصويرها على نحو أكثف وأوسع مما تفعل الدراما، فهي إذن مجرد امتداد لجميع أحداث فترة ما وتعاقبها شبه الزمني وتجاورها، الأمر الذي لا بد أن يؤلف الطابع الجوهري للفن الملحمي. ومع ذلك فليس هذا هو الحال حتى عند هوميروس. ولنتأمل تركيب أو كتابة **(الإلياذة)**. فالقصيدة تبدأ بموقف غاية في الدرامية، وهو الصدام بين آخيل وأغاممنون. والقصة الفعلية تتألف فقط من تلك الأحداث التي هي نتيجة هذا الصراع المباشرة، أي الأحداث الممتدة حتى موت هكتور. وقد اعترف حتى علم الجمال الكلاسيكي بوجود مبدأ كتابيّ واعٍ هنا. ومع نشوء الرواية الاجتماعية العصرية أصبح هذا التكثيف أكثر ضرورة. والسبب أن العلاقات المتبادلة بين نفسية الناس وظروف حياتهم الاقتصادية والمعنوية قد أصبحت على درجة من التعقد بحيث تحتاج إلى تصوير واسع جداً لهذه الظروف والتفاعلات، إذا ما أريد أن يظهر الناس ثمرةً أو ابنَ عصرهم الملموس ظهوراً واضحاً. وليس من باب الصدفة أن اتجه وعي سكوت التأريخي المتنامي نحو هذا النوع من الشكل. ولكي يوقظ العصور البعيدة، المتلاشية، ولكي يمكّننا من أن نعيش عبرها مرةً أخرى، فقد كان لزاماً عليه أن يصور هذا التفاعل المحسوس بين

الإنسان وبيئته الاجتماعية بأوسع طريقة. وتضمين الرواية هذا العنصر الدرامي، وتركيز الأحداث، والمغزى الكبير في الحوار، أي البدء المباشر بإدراك الأطراف المتعارضة المتصادمة في الحوار، كل هذا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمحاولة تصوير الواقع التاريخي كما كان فعلاً، وبذلك يمكن أن يكون في ذات الوقت حقيقياً من الناحية الإنسانية وأهلاً ليعايشه مرةً أخرى القارئ من عصرٍ لاحق. فالمسألة هي مسألة تركيز الوصف أو التصوير. والمُخَرْبشون هم وحدهم الذين ادعوا (ويستمرون في الادعاء) أن وصف الناس والأحداث التأريخي يعني تكديس السمات المفردة، المميزة تأريخياً.

إنّ سكوت لم يقلل من أهمية عناصر هذا النوع الرائعة، الوصفية. والحقيقة فقد استخدمها إلى درجة كبيرة بحيث رأى النقاد السطحيون هنا جوهر فنه. إلا أن وصف الزمان والمكان تاريخياً، أي الـ«هنا» و الـ«آن» التاريخيين، هو شيء أعمق من ذلك بكثير عند سكوت. فهو يعني، بالنسبة له، أن أزمات معينة في المصائر الشخصية لعدد من الكائنات البشرية تتزامن وتتحابك ضمن الإطار الحاسم لأزمةٍ تاريخيةٍ ما. ولهذا السبب بالذات، لا نرى أسلوبه في الوصف تجريدياً إطلاقاً، بل يسير انقسام الأمة إلى أطراف متحاربة عبر مركزِ أوثقِ العلاقات الإنسانية. ويجابه الآباء، والأبناء، العشاق والمعشوقون، الأصدقاء القدامى... إلخ، بعضهم بعضاً بوصفهم خصوماً، أو تحمل حتمية هذا التجابه التصادمَ عميقاً إلى داخل حياتهم الشخصية. إنه دائماً مصير تعانيه مجموعات من الناس متصل بعضها بالآخر ومشترك معه، وهو ليس إطلاقاً مسألة كارثة واحدة، بل مسألة سلسلة من الكوارث، حيث يلد حلُّ الواحدة منها صراعاً جديداً. وهكذا يتطلب الإدراك العميق للعامل التاريخي في الحياة البشرية تركيزاً درامياً للإطار الملحميّ.

لقد ألف كتّاب القرن الثامن عشر بطريقة أكثر تهلهلاً إلى درجة كبيرة. وقد كانوا قادرين على القيام بذلك لأنهم سلموا بأخلاق عصرهم، واستطاعوا أن يفترضوا أن لهم تأثيراً مباشراً وواضحاً في قرائهم. ولكن لا تَنْسَ أنّ هذا ينطبق على التركيب العام للكتابة وليس على الأسلوب الذي تصور به اللحظات والأحداث الفردية. كما علم هؤلاء الكتاب حق العلم بأن ما كان مهماً هو ليس كمال الوصف - أي تعداد مقومات شيء ما أو تعاقب أحداثٍ تؤلف حياة شخص ما - بل وضع العوامل المحددة الاجتماعية والإنسانية الأساسية. ويُنظر الى رواية «**ڤيلهلم مايستير**» لغوته على نحو أقل دراميةً بكثير مما ينظر إلى روايات سكوت أو بلزاك التي أتت بعدها. إلّا أن الأحداث الفردية في هذه القصة الطويلة تظهر اتجاهاً قاطعاً نحو التكثيف. وعلاقة «**ڤيلهلم مايستير**» بمسرح «سيرلو»، مثلاً، تتركز كلياً تقريباً حول مشكلة إنتاج «هاملت». وعند غوته، أيضاً، لا وجود لمسألة الوصف الكامل للمسرح، ولا مسألة تسلسل الأحداث الكامل في المسرح.

وهكذا، ليس تركيز الأحداث وتكثيفها عند سكوت ابتداعاً جذرياً بأي حال من الأحوال. إنه مجرد تلخيص خاص وتوسيع لأهم المبادئ الفنية للفترة السابقة من التطور. ولكنه يرمز إلى نقطة تحول في تاريخ الرواية لأن سكوت أنجز هذا التوسع في نقطة تحول تاريخية كبيرة، انسجاماً مع احتياجات العصر الفعلية. والسبب هو أن الرواية التاريخية تجابه الكاتب بإغراء قوي بشكل خاص ليحاول وينتج وحدةً كاملة بصورة موسعة. والفكرة القائلة إن هذا الكمال وحده يستطيع أن يضمن الأمانة التاريخية مقنعة جداً. إلا أنه ضلال لفت إليه الانتباه بشدة بلزاك، بصورة خاصة، في أعماله النقدية. فهو يقول في مراجعة رواية «**ليو**» التاريخية المنسيّة كلياً لمؤلفها (**لاتوش**):

إن كامل الرواية يتألف من ٢٠٠ صفحة يُعالج عليها ٢٠٠ حدث. ولا شيء يكشف عن عجز المؤلف أكثر من تكديس الوقائع... إن الموهبة تزدهر حيثما تصور الأسباب التي تنتج الوقائع، في أسرار القلب الإنساني، الذي يهمل المؤرخون ميوله. إن شخوص الرواية يرغمون على أن يكونوا أكثر عقلانية من الشخوص التاريخين. الأولون يجب أن تنفخ فيهم الحياة، أما الأخيرون فقد عاشوا فعلاً. ولا يتطلب وجود الأخيرين أي برهان، مهما تكن عليه تصرفاتهم من شذوذ، بينما يتطلب وجود الأولين اتفاقاً عاماً.

واضح أنه كلما كانت نائيةً فترةٌ تاريخيةٌ ما وظروف حياة ممثلها، كان لا بد للتمثيل أن يُعنى بوضع هذه الظروف أمامنا بشكل مجسد؛ وهكذا لا ينبغي لنا أن نعتبر السيكولوجية والأخلاقية الخاصتين الناشئتين عنها شذوذاً تاريخياً، بل يجب أن تُعاشا مجدداً بوصفهما مرحلة في تطور الجنس البشريّ تعنينا وتثيرنا.

إذن، إن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي. وأنه لقانونٌ في التصوير الأدبيّ الذي يبدو أولاً متناقضاً، ومن ثم واضحاً تماماً، وهو أنه للكشف عن دوافع السلوك الاجتماعية والإنسانية هذه، تكون الأحداث غير المهمة ظاهرياً، أي العلاقات الصغرى (من الخارج)، أكثر ملاءمةً من سلسلة أحداث التاريخ العالمي المهمة الكبرى. وقد امتدح بلزاك بحماسة، في نقده رواية ستندال، «**شادرلوس دي لاكلو**»، عبقرية المؤلف لأنه

أخذ على عاتقه تقديم صورة رائعة عن حياة البلاط ضمن إطار دولة صغيرة إيطالية. ويبين بلزاك كيف أنه تتضح بجلاء، في صراعات بلاط بارما الصغيرة، كل التناقضات الاجتماعية والروحية التي وقعت، مثلاً، في الصراعات الكبيرة حول مازارين وريشيليو. وفي رأي بلزاك، يمكن تصوير هذه الصراعات على نحو أفضل بهذه الطريقة، لأن مضمون المؤامرات السياسي في پارما يمكن مسحه بسهولة بأكمله، ويمكن أن يترجم مباشرة إلى فعل، ولأن انعكاساته الروحية الإنسانية يمكن أن يكشف عنها بطريقة واضحة صريحة، بينما يخلق عرض المشاكل السياسية الكبرى التي ألفت جوهر المؤامرات حول مازارين وريشيليو ركوداً في الرواية ثقيلاً.

ويطبق بلزاك رأيه هذا على أصغر التفاصيل القائمة في معالجة التاريخ الملحمية. فهو ينتقد، من بين ما ينتقد من روايات أخرى، رواية بقلم أوجين سوي تعالج التمرد في جبال سيفين في حكم لويس الرابع عشر. وكان (سوي) قد أعطى وصفاً واسعاً لكامل الحملة من قتال بأسلوب فني حديث. وينتقد بلزاك هذا العمل بأقصى ما لديه من قوة. فهو يقول:

> يستحيل على الأدب أن يتجاوز حداً معيناً في رسم حقائق الحرب. إن وصف جبال سيفين، والسهول الموجودة بينها، وامتداد إقليم لانغ ويدوك المنبسط، ومناورات الجنود التي تغطي كامل المنطقة - إن هذا شيء كان وولتر سكوت وكوبر يشعران بأنه خارج قدراتهما. إنهما لم يحاولا قط حملةً في مؤلفاتهما، بل اقتصرا على مناوشات صغيرة، كاشفين عبرها عن روح الجماهير المتنازعة. وحتى هذه المناوشات الصغيرة التي أخذا على عاتقهما وصفها تطلبت استعداداً مطولاً جداً في مؤلفاتهما.

كما ينطبق هنا وصف بلزاك لطابع سكوت المكثف، وصورة كوبر للتاريخ، على التطور اللاحق للرواية التاريخية في عمل شرّاحها الكلاسيكيين الكبار.

وهكذا فمن الخطأ الاعتقاد بأن تولستوي، مثلاً، رسم فعلاً الحروب النابليونية بالتفصيل. إنّ ما يفعله هو أنه، بين الحين والآخر، يأخذ حدثاً من الحرب له أهمية ومغزى للتطور الإنسانيّ لشخوصه الرئيسين. وتكمن عبقرية تولستوي، بوصفه روائياً تاريخياً، في قدرته على اختيار وتصوير هذه الأحداث بحيث يكتسب كامل مزاج الجيش الروسي، ومن خلاله الشعب الروسي، تعبيراً حياً. وحين يحاول معالجة مشاكل الحرب، السياسية والاستراتيجية الشاملة، ومثال ذلك في وصفه نابليون، فهو يستسلم لدُفقات تأريخية - فلسفية. وهو يفعل هذا ليس فقط لأنه يُسيء فهم نابليون تأريخياً، بل لأسبابٍ أدبية أيضاً. فقد كان تولستوي كاتباً أعظم بكثير مما يستطيع تقديم بديلٍ أدبيّ. وحيثما كانت مادته تقصر عن إمكان تجسيدها فنياً، فقد كان يتخلى جذرياً عن وسائل التعبير الأدبية ويحاول الهيمنة على موضوعه بوسائل فكرية. وهو بعمله هذا يقدم برهاناً عملياً على صحة تحليل بلزاك لرواية سكوت ونقده لـ (سوي).

إذن، يترتب على الرواية التاريخية أن **تثبت** بوسائل **فنيّة** أن الظروف والشخوص التاريخية وجدت بكذا وكذا طريقة بالضبط. وما سُمّي عند سكوت بشكل مصطنع جداً «صحة أو أصالة اللون المحلي» هو في الحقيقة الفعلية هذا الإثبات أو العرض للواقع التاريخي. إنه تصوير الأساس الحي الواسع للأحداث التاريخية في تشابكها وتعقدها، وفي تفاعلها المتعدد الوجوه مع الأفراد الفاعلين. والفرق بين الأفراد «المحافظين» و«التاريخيين العالميين» يعبّر عنه بهذه العلاقة الحية بأساس الأحداث الوجودي. فالأولون يعانون أصغر التقلبات

في هذا الأساس باعتبارها الاضطرابات المباشرة في حياتهم الفردية، بينما يكثف الأخيرون السمات الرئيسة للأحداث في دوافع لتصرفاتهم بالذات وللتأثير في تصرفات الجماهير وقيادتها. وكلما كان «الأفراد المحافظون» أكثر التصاقاً بالأساس، كانوا أقل ملاءمةً للقيادة التاريخية، وكانت هذه الاضطرابات أكثر ظهوراً بشكل واضح وحيٍّ في حياتهم اليومية، في استجاباتهم المباشرة، العاطفية. ومن الواضح أن هذه الاستجابات يمكن أن تصبح بسهولة أحادية الجانب، بل حتى زائفة. إلّا أن أية صورة تاريخية شاملة تعتمد على تفاعل غنيٍّ ومتدرجٍ بين مستويات من الاستجابة مختلفة تجاه أي اضطراب مهم في الحياة. إن عليها أن تكشف فنياً عن **العلاقة** بين ردّ فعل الجماهير العفوي والوعي التاريخي للشخصيات القائدة.

إن لهذه العلاقات أهمية حاسمة في فهم التاريخ. فمن الصفات المميزة للقادة السياسيين الشعبيين حقاً هو فهمهم، الحساس بشكل غير اعتيادي، لردود الفعل العفوية هذه. وتبرز عبقريتهم في السرعة النادرة التي يستطيعون بها أن يدركوا في ردود فعل صغيرة وضئيلة الشأن جداً تغيراً في المزاج، في الشعب أو في طبقة ما، وأن يعمموا العلاقة بين هذا المزاج ومجرى الأحداث الموضوعي. وتؤلف هذه القدرة على الإدراك والتعميم أساس ما يدعوه القادة عادة بـ«التعلم من الجماهير». ويصف لينين في كراسه «**هل سيحتفظ البلاشفة بسلطة الدولة؟**» مثلاً مفيداً جداً على هذا التفاعل. فبعد إخماد انتفاضة تموز التي قامت بها بروليتاريا بتروغراد عام ١٩١٧، يضطر لينين إلى العيش سراً مع عائلة عامل في الضواحي. وهو يصف تهيئة وجبة الظهر. «الزوجة تأتي بالخبز. ويقول الزوج: انظروا إلى هذا الخبز الرائع. إنهم لا يجرؤون على إعطائنا الآن خبزاً رديئاً. لقد كدنا ننسى أنه يوجد خبز جيد يمكن الحصول عليه في بتروغراد». ويضيف لينين:

لقد كنت مندهشاً لهذا التقدير الطبقي لأيام تموز. كانت أفكاري تدور حول مغزى الأحداث السياسي. . . وبوصفي شخصاً لم يكن قد عرف الحاجة إطلاقاً، فأنا لم أفكر في الخبز أبداً. . . إن الفكر يتبع طريقاً معقداً ومتشابكاً على نحو غير مألوف ليصل، عبر تحليل سياسيّ، إلى ما هو في الأساس من كل شيء، أي النضال الطبقي من أجل الخبز.

هنا نستطيع أن نرى تفاعلاً مجسداً تجسيداً رائعاً. فالعامل البتروغرادي تصدر عنه ردود فعل، بوعي طبقي تلقائي، تجاه أحداث أيام تموز. ولينين يتعلم من ردود الفعل هذه بأعظم حساسية ويستغلها في سرعة ودقة ملحوظتين في توطيد وإثبات ونشر المنظور السياسي الصحيح.

وسيكون من الخطأ تاريخياً، طبعاً، لو صوّرت تفاعلات من هذا النوع في روايات تعالج القرون الوسطى، أو القرنين السابع عشر أو الثامن عشر. وهذا إلى أن هذه التفاعلات تتجاوز إلى حدٍّ بعيد أفق مؤسسي الرواية التاريخية الكلاسيكيين. وإضافة إلى هذا، لم يكن المقصود من هذا المثل إلا تصوير التركيب العام للتفاعل. لكن بالرغم من أن جميع أبطال سكوت أدوا أدوارهم بـ«وعي زائف»، فليس هذا خطة أو نظاماً، لا في محتواه ولا في نفسيته. والفرق، من حيث المحتوى التاريخي والنفسيّة معاً، بين العفويّة اللصيقة بالحياة والقدرة على التعميم، الذي يوجد بغض النظر عن الحاجات المباشرة لكسب الرزق، يجري في صميم التاريخ. وإنها لمهمة الروائي التاريخي أن يصور هذا التفاعل المحسوس، انسجاماً مع الظروف المحسوسة والتاريخية للعصر الذي يمثله، بأغنى ما يمكن. وهذه هي إحدى أقوى مظاهر القوة عند سكوت.

إن الغنى زاهي الألوان والمتنوع في عالم سكوت التاريخي هو نتيجة كثرة هذه التفاعلات بين الأفراد ووحدة الوجود الاجتماعي الذي يؤكد هذا الغنى. ومشكلة التأليف أو التركيب التي سبق أن بحثناها، أي واقع أن الشخصيات التاريخية الكبيرة، وقادة الطبقات والأحزاب المتحاربة، هم مجرد شخوص ثانويين في القصة، تتخذ الآن مظهراً جديداً. وسكوت لا يحاول أن يؤسلب هذه الشخصيات، ولا أن ينصبها على قاعدة تمثال رومانتيكية. إنّه يصورها بوصفها كائنات بشرية لها فضائلها وجوانب ضعفها، وصفاتها الحسنة والسيئة. ومع ذلك فهي لا تخلق أبداً انطباعاً تافهاً. فهي، بالرغم من كل جوانب ضعفها، تظهر مهيبة من الناحية التاريخية. والسبب الرئيس في ذلك هو، طبعاً، فهم سكوت العميق لخصوصية الفترات التاريخية المختلفة. إلا أن واقع كونه قادراً على الجمع بين العظمة التاريخية والسمات الإنسانية الأصيلة بهذا الشكل يعتمد على طريقة الكتابة.

إن الشخصية التاريخية الكبيرة، بوصفها شخصاً روائياً ثانوياً، قادرة على أن تعيش نفسها في الخارج بشكل كامل بوصفها كائناً إنسانياً، وعلى أن تعرض بحرّية كل صفاتها الرائعة والتافهة. ومع ذلك، فمكانتها في الحدث هي على نحو لا تستطيع معه إلا أن تتصرف وتعبّر عن نفسها في مواقع ذات أهمية تاريخية. إنها تنجز هنا تعبيراً عن شخصها متعدد الجوانب وكاملاً، ولكن ليس إلّا بقدر ما هي مرتبطة بأحداث التاريخ الكبيرة. ويقول أوتو لودفيغ عن شخصية روب روي عند سكوت قولاً على جانب كبير من الإدارك:

> إنه يستطيع أن يبدو بالغ الأهمية، لأننا لا نتعقب حياته خطوة فخطوة؛ إننا نراه فقط في اللحظات التي يكون فيها **مهماً**؛ إنه يباغتنا بقدرته الكلية، وهو لا يكشف عن نفسه إلا في أكثر المواقف أهمية.

إن هذه الملاحظات لا تقتصر على وصف أسلوب الكتابة عند سكوت وصفاً صحيحاً، بل تشير أيضاً إلى قوانين التصوير العامة: أي إلى طريقة عرض الأشخاص المهمين. وهنا توجد فروق بين الملحمة والرواية. فالطابع الوطني الشامل للمواضيع الرئيسة في الملحمة، والعلاقة بين الفرد والأمة في عصر الأبطال، يستلزمان أن تحتل الشخصية الأهم الموقع المركزي، بينما هي في الرواية التاريخية شخص ثانوي بالضرورة.

إلا أن اختيار الموقف، الذي لاحظه أوتو لودفيغ، حيث لا تظهر الشخصية القائدة إلا في لحظات مهمة، ينطبق أيضاً، بعد إجراء التغييرات الضرورية، على الملحمة. وقد أدرك هذا هولدرلين بصواب وعمق، في حالة آخيل. فهو يقول:

> كثيراً ما تساءل المرء لماذا يكاد هوميروس، الذي أراد قبل كل شيء أن يغني غضب آخيل، ألا يسمح له بالظهور... إلخ... إنه لم يرد أن يدنس الشباب الإلهي في الاضطراب خارج طروادة. إن المثال الأعلى يجب ألا يظهر عادياً. وهو لم يستطع حقاً أن يغنيه بشكل أكثر روعةً ورقةً من سحبه إلى المؤخرة...، بحيث إن كل خسارة لليونانيين من اليوم الذي يفتقد فيه الفذ من الجيش تعيد إلى الذاكرة تفوقه على كامل المجموعة المتألفة من السادة والخدم، أما اللحظات النادرة التي يسمح الشاعر فيها له بالظهور أمامنا فتبرز بجلاء أكثر بغيابه.

وليس صعباً جداً إدراك العوامل المشتركة هنا. فحيث يتوجب على الفن القصصي كله أن يعالج التفاصيل الصغيرة، بل حتى التافهة، للحياة، فهو لا يستطيع أن يسمح للبطل بأن يبرز شخصياً في المقدمة

دائماً، لأن هذا سيعني الهبوط به إلى المستوى العام للحياة المصوَّرة؛ ولا يمكن عندئذٍ إلا لأسْلبةٍ مُقْحمةٍ أن تُحدث المسافة المرغوب فيها والضرورية بينه وبين الشخوص الآخرين. إلّا أن هذا الضرب من الأسلبة يناقض الطبيعة الواقعية للملحمة، التي تسعى دائماً وراء خلق انطباع الحياة كما هي في العادة، **بوصفها كلاً**. وهذه بالضبط أحد المفاتن العديدة التي تَضْمر أبداً في الملاحم الهوميروسية، بينما تكون ما تسمى بالملحمة الأدبية، التي تؤسلب بشكل ثابت تقريباً المسافة بين البطل والعالم المحيط به، رافعة من الشخصية المركزية رفعاً مصطنعاً، عديمة الحياة، ومنمقة وعاطفية، بشكل خاص. وعند هوميروس، تمتلك شخصية مثل آخيل باستمرار ذات الطبيعيّة والبساطة الإنسانية التي تمتلكها أية شخصية أخرى. فهوميروس يرفعها من محيطها بوسيلة ملحمية أصيلة، وسيلة هي في ذات الوقت فنية وصادقة مع الطبيعة: إنه يخلق مواقف يظهر فيها المهم، إذا صحّ التعبير، «طوعاً»، مواقف يخطو فيها البطل خطواً طبيعياً، «طوعاً»، نحو قاعدةٍ ما بمقابلته مع غيابه هو بالذات.

إن جميع هذه الوظائف الملحمية العامة متوافرة عند سكوت، أيضاً. لكن علاقة «الفرد التاريخي العالمي» بالعالم الذي يعمل فيه، هي، كما رأينا، مختلفة جداً في الرواية التاريخية. والسمات المهمة هنا هي ليست المظاهر العليا لنظام عالميّ ثابت من حيث جوهره (بقدر ما كان الأمر متعلقاً بالأدب)، بل، بالعكس، هو التشديد الجذري للاتجاهات الاجتماعية في أزمة تاريخية معينة. وإلى هذا، تصوّر الرواية التاريخية عالماً اجتماعياً أكثر تميزاً من الملحمة القديمة. ومع الانقسامات الطبقية المتزايدة والتعارضات الطبقية، يتخذ أهميةً مختلفةً جداً الدور التمثيلي للـ«فرد التاريخي العالمي»، الذي يكثّف السمات الأهم لمجتمعٍ ما.

إن العداءات في الملاحم القديمة هي عداءات قومية في معظمها. فالخصوم القوميون الكبار، ومثالهم آخيل وهكتور، يمثلون من الناحية الاجتماعية، وبالتالي من الناحية الأخلاقية، أنظمة متشابهة جداً: فمجال تصرفاتهم الأخلاقي هو ذاته تقريباً: وبالنسبة لأحدهم، تكون الافتراضات الإنسانية وراء تصرفات الآخر واضحة بشكل كافٍ، وهلم جراً. وكل هذا مختلف جداً في عالم الرواية التاريخية. وهنا يكون «الفرد التاريخي العالمي»، حتى إذا نُظر إليه اجتماعياً، **طرفاً**، أي ممثلاً عن **واحدة** من الطبقات والمراتب المتصارعة المتعددة. بيد أنّ عليه، إذا أراد أداء وظيفته بوصفها الذروة التي يُتَوَّج بها عالم فني كهذا، أن يجعل أيضاً، وبطريقة معقدة جداً وغير مباشرة جداً، شيئاً منظوراً من السمات التقدمية العامة لكامل المجتمع، لكامل العصر. وهذه الشروط المسبقة المعقدة لدوره التمثيلي مصوّرة عند سكوت عن طريق فترة ما قبل التاريخ تلك الواسعة التي تشير في كل مكان إلى حضوره؛ والحاجة إلى هذه الفترة ستكفي وحدها لتجعل منه شخصية ثانوية بالمعنى السابق شرحه.

هذه إذن مرةً أخرى، كما استنتج القارئ مسبقاً ولا شك من الملاحظات السابقة، ليست مسألة حيلة فنية ذكية من جانب سكوت، بل مسألة التعبير الفني، بالمعنى الكتابي، عن موقفه التاريخي من الحياة. فإعجابه بشخصيات التاريخ الكبيرة، بوصفها عوامل حاسمة في العملية التاريخية، يقوده إلى هذا الأسلوب في الكتابة. وبتجديده قوانين الشعر الملحمي القديمة في طريقته الأصلية، يكتشف سكوت الوسيلة الممكنة الوحيدة التي تتمكن بها الرواية التاريخية من عكس الواقع التاريخي عكساً كافياً، بدون تخليد شخصيات التاريخ المهمة بشكل رومانتيكي أو جرّها إلى مستوى التوافه السيكولوجية الخاصة. وهكذا يضفي سكوت طابعاً إنسانياً على أبطاله، في الوقت الذي

يتجنب فيه ما يسمّيه هيغل بنفسية الخادم الخصوصي، أي التحليل المفصل للخصوصيات الصغيرة الإنسانية التي ليست لها أية علاقة بالرسالة التاريخية للشخص المعنيّ.

إلّا أن هذه الطريقة في الكتابة هي، ولا شك، لا تعني أن شخصيات سكوت التاريخية ليست مُفَرَّدة أو مضفى عليها الطابع الفرديّ إلى أصغر خصوصياتها الإنسانية. إنها ليست إطلاقاً مجرد ممثلي حركات تأريخية، أفكار. . .إلخ. ويكمن فنّ سكوت العظيم بالضبط في تفريد أبطاله التأريخيين بطريقةٍ تُدخل بها سمات فردية محضة معينة للشخصية، خاصة بها تماماً، في علاقة معقدة جداً، حية جداً، مع العصر الذين يعيشون فيه، مع الحركة التي يمثلونها ويسعون إلى قيادتها إلى الانتصار. ويمثل سكوت في آنٍ واحد الحاجة التاريخية لهذه الشخصية الفردية الخاصة والدور الفردي الذي تلعبه في التاريخ. وما ينجم عن هذه العلاقة الفريدة ليس مجرد ما إذا كان الصراع سينتهي بانتصارٍ أو اندحار، بل كذلك الطابع الخاص، التاريخي للانتصار أو الاندحار، قيمته التاريخية الخاصة، مادته الطبقية.

إن أحد الأعمال الفذة في التصوير في الأدب العالمي، هو، مثلاً، الطريقة التي تكثّف بها ماري ستيوارت جميع السمات التي تحكم منذ البدء بالفشل على انقلابها وهروبها. ولربما كان ظل هذه الصفات محسوساً مسبقاً في تركيب وسلوك أنصارها، الذين يعدّون الانقلاب، قبل فترة طويلة من إبرازها هي إلى القارئ. إن سلوكها هي، يضيف وعياً إلى هذا الشعور، والهزيمة ذاتها ليست إلّا تحقيق توقعٍ سبق أن جرى تشجيعه منذ فترة طويلة. وببراعة فائقة مماثلة، ولكنّ بطريقة فنية مختلفة تماماً، يصوّر سكوت تفوق الملك الفرنسي لويس الحادي عشر وديبلوماسيته المنتصرة. وفي البداية، لا يبدو

التناقض، الاجتماعي والإنساني، بين الملك وحاشيته، وهو لمّا يزل إقطاعياً - فروسياً في معظمه، إلا في مناوشات أولية صغيرة وقليلة. ومن ثم، وفي كامل وسط مسار الرواية، يتلاشى الملك من المسرح. فقد حمّل، بذكاء، البطل اللائق، فروسي الأخلاق، كوينتين دروارد، بمهمة محفوفة بالمخاطر، بل لا سبيل إلى حلها. ولا يظهر مرة أخرى إلّا في النهاية، في ما هو، ظاهراً، محنةٌ باعثةٌ على اليأس كلياً، كأسير في معسكر دوق برغندي، الإقطاعي - الفروسي، والمغامر والغبي سياسياً، حيث يستدر بمجرد استخدام عقله ومكره عدداً من المنافع بحيث لا يترك القارئ في أي شك من أن المبدأ الذي يدافع عنه قد انتصر، رغم التعادل الذي تنتهي به الرواية. وهذه التفاعلات المعقدة، والصريحة في ذات الوقت، بين ممثلي طبقات مختلفة، بين «أعلى» و«أدنى» المجتمع، تخلق ذلك الجو الصادق بما لا يقاس، والتأريخي، الذي يوقظ، عند كل رواية لسكوت، فترةً ما مجدداً؛ والذي يوقظ مرةً أخرى لا مجرد محتواها التأريخي - الاجتماعي، بل سماتها الإنسانية والعاطفية، أرجها ونبرتها.

إن هذا الصدق في الجوّ التاريخي الذي نحن قادرون على أن نحياه مرةً أخرى عند سكوت يستند إلى الطابع الشعبيّ في فنه. وقد جُوبِه هذا الطابع الشعبي بجهلٍ إبّان الانحلال الأدبي والثقافي. فيزعم تين(*)، وهو على خطأ مبين، أن فن سكوت أشاع مواقف إقطاعية. وقد تبنى هذه النظرية الزائفة كاملةً علم الاجتماع المبتذل، ثم جرى توسيعها إلى أبعد من هذا، حيث كان الفرق الوحيد هو أن سكوت جرى تصوره الآن بوصفه لا شاعر العالم الإقطاعي، بل شاعر التجار والمستعمرين الإنكليز في مرحلة الإمبريالية الإنكليزية. وهذه

(*) إيبوليت أدولف تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣)، ناقد ومؤرخ فرنسي.

«النظريات» عن الرواية التاريخية - وقد ابتدعت لإقامة جدار صينيّ بين الماضي الكلاسيكي والحاضر وبالتالي لتنفي الطابع الإشتراكي لحضارتنا المعاصرة، كما يقول تروتسكي - لا ترى في سكوت إلّا شاعر التجار المستعمرين.

إن العكس بالضبط هو الصحيح. وقد أدرك هذا بوضوح معاصرو سكوت ووارثوه المهمون. فقد قالت عنه جورج صاند بصواب تام: «إنه شاعر الفلاحين، والجنود، والخارجين على القانون، والحرفيين». والسبب هو، كما رأينا، أن سكوت يصوّر تحولات التاريخ الكبيرة بوصفها تحولات الحياة الشعبية. وهو يبدأ دائماً بأن يبين كيف تؤثر التغيرات التاريخية المهمة في الحياة اليومية، وتأثير التغيرات المادية والنفسية في الناس الذين تصدر عنهم مباشرة وبعنف ردود فعل تجاهها، بغير فهم أسبابها. وبالانطلاق فقط من هذا الأساس، يصوّر هو الحركات الأيديولوجية والسياسية والأخلاقية التي تؤدي إليها هذه التغيرات بشكل حتمي. وعلى ذلك، فإن الطابع الشعبي لفنّ سكوت لا يكمن في تصوير خاص بالطبقات المضطهَدة والمستغَلة. إن مثل هذا التصوير سيكون تفسيراً ضيقاً. وكأي كاتب شعبي كبير، يهدف سكوت إلى تصوير مجموع الحياة القومية أو العامة في تفاعلها المعقد بين «الأعلى» و«الأدنى». وينعكس طابعه الشعبي المؤثر في أن ذلك «الأعلى» يُنظر إليه بوصفه الأساس المادي والتفسير لما يحدث «تحت».

وفي رواية «**إيڤانهو**» يصور سكوت المشكلة المركزية في إنكلترا القرون الوسطى، أي التعارض بين السكسون والنورمان، بهذه الطريقة. وهو يوضح بجلاء أن هذا التعارض هو قبل كل شيء تعارض بين الأقنان السكسون والأسياد الإقطاعيين النورمان. إلا أنه، وبأسلوب تأريخي حقيقي، يذهب إلى ما هو أبعد من هذا التعارض.

فهو يعلم بأن قسماً من النبلاء السكسون، لا يزال، وإنْ كان مقيداً مادياً وأعزل من سلطته السياسية، يمتلك امتيازاته الأرستقراطية، وأن هذا يوفر المركز الأيديولوجيّ والسياسيّ لمقاومة السكسون القومية ضد النورمان. إلا أن سكوت، بوصفه مصوراً عظيماً للحياة القومية، التاريخية، يرى ويبين بتجسيدٍ بارز كيف تغرق أقسام مهمة من النبلاء السكسون في لاأباليةٍ وتبلدٍ، وكيف أن آخرين ينتظرون مرة أخرى مجرد فرصة للتوصل إلى حل وسط مع الأقسام الأكثر اعتدالاً من بين النبلاء النورمان الذين يمثلون (ريتشارد قلب الأسد). وهكذا، فحين يقول بيلينسكي بصواب تام أن إيڤانهو، بكل هذه الرواية وبالمثل أحد المتمسكين الأرستقراطيين بهذا الحل الوسط، تحجبه الشخصيات الثانوية، فإن لهذه المعضلة الشكلية في الرواية التاريخية محتوى تاريخياً - سياسياً وشعبياً واضحاً جداً. وذلك أنه بالرغم من أن إحدى الشخصيات التي تغطي على إيڤانهو هو أبوه، «سيدريك»، النبيل السكسوني الشجاع الزاهد، إلا أن أهم هذه الشخصيات هما قِنّا الأخير، «غورث» و«وامبا»، وقبل غيره قائد المقاومة المسلحة بوجه الحكم النورماني، «روبن هود». وبهذا الشكل، يتكشف التفاعل بين «الأعلى» و«الأدنى»، الذي يؤلف مجموع الحياة الشعبية، في حقيقة أننا نجد البطولة الحقيقية التي تحسم بها العداءات التاريخية عن طريق القتال في «الأدنى»، مع استثناءات قليلة، بينما يُضْفى على الاتجاهات التاريخية في «الأعلى» تعبير أكثر تميزاً وتعميماً.

إن صورة الحياة الشعبية ترسم تماماً بذات الطريقة التي ترسم بها الروايات الأخرى. ومن المسلّم به أن فيش إيان ڤوهر في رواية «**ويڤيرلي**» هو البطل المأساوي، الذي ينتهي، بسبب إخلاصه لآل ستيوارت، على المقصلة. ومع ذلك فنحن لا نجد البطولة الفعلية، المثيرة إنسانياً، والخالية من المشاكل في هذه الشخصية المغامرة

الغامضة، بل بين مؤيديه في العشيرة الاسكتلندية. ومن أعظم صور البطولة البسيطة، الصامتة، هي اقتراح إيڤان دو وهو من عشيرة فيش إيان ڤوهر، في المحاكمة حيث يحكم على كليهما بالموت؛ إذ يقترح إيڤان دو؛ الذي كانت المحكمة مستعدة للعفو عنه، بأن يُعدم هو وعدد من أفراد آخرين من العشيرة مقابل إطلاق سراح رئيسهم.

وفي لمسات من هذا القبيل، يظهر بوضوح بالغ مزج سكوت ما بين الروح الشعبية والصحة التاريخية. وتعني الصحة التاريخية بالنسبة له نوعية الحياة الداخلية، المعنويات، البطولة، القدرة على التضحية، الثبات. . . إلخ، تلك الصفات الخاصة بعصر معين، وهذا هو الشيء المهم، الخالد، - وبالنسبة لتاريخ الأدب - صانع العصر، في صحة سكوت التاريخية، وليس ما يسمى «اللون المحلي»، الذي طال النقاش فيه، للأوصاف، والذي هو ليس إلا واحداً من بين العديد من الطرق الفنية المساعدة، ولا يستطيع إطلاقاً أن يوقظ وحده مجدداً روح عصر من العصور. وتنبع الصفات الإنسانية العظيمة والرذائل والمحدوديات معاً عند أبطال سكوت من أساس للوجود تاريخي مجسدٍ تجسيداً واضحاً. وليس بتحليل أفكاره ولا بتفسيرها نفسياً يجعلنا سكوت نألف الصفات التاريخية الخاصة للحياة الداخلية لعصرٍ ما، وإنما بتحليل واسع لوجوده، بإظهار كيف تنمو الأفكار والمشاعر والأمزجة السلوكية من هذا الأساس.

ويظهر هذا دائماً بطريقة حاذقة في مجرى حادث مهمٍّ معين. وهكذا يصبح ويڤيرلي على معرفة بأفراد العشيرة للمرة الأولى عبر صفقةٍ بين العشيرة ومالك أرضٍ اسكتلنديّ بمناسبة سرقة قطيع من الأغنام. وهم لا يزالون شيئاً غامضاً بالنسبة له كما هم بالنسبة للقارئ. ومن ثم ينفق وقتاً كبيراً بين العشيرة، حيث أخذ يعرف بشكل تام حياة أفراد العشيرة اليومية، وعاداتهم، وأفراحهم وأحزانهم.

وعندما تتوجه حينئذ العشيرة إلى الحرب، وويڤيرلي معها، فإنه هو والقارئ معاً على علم مسبقٍ بوجود ووعي هؤلاء الناس الذين لا يزالون يعيشون في نظام قبلي. وحين يرغب ويڤيرلي، عند المعركة الأولى ضد القوات الملكية، في إنقاذ جنديّ إنكليزي جريح من أرضه بالذات، يحتج أفراد العشيرة أولاً على هذه المساعدة المقدمة إلى أجنبي. وهم لا يساعدون ويكرّمون ويڤيرلي كرئيس عشيرة بعيد النظر، إلّا حين يدركون أن الرجل الإنكليزي الجريح ينتسب إلى «عشيرة» ويڤيرلي. ولا يكون ممكناً التأثير المثير المتجسد في بطولة إيڤان دو إلّا استناداً إلى هذا العرض الواسع للطابع المادي والمعنوي لحياة العشيرة، أي وجودها وسلوكها. ويمر المرء بأنواع أخرى من بطولة الماضي عند سكوت بطريقة مماثلة جداً، ومثال ذلك بطولة التطهّريين (البيوريتانيين).

إن هدف سكوت الفني الكبير، في تصويره الأزمات التاريخية في الحياة الشعبية، هو إظهار **العظمة الإنسانية** التي تكون مطلقة من عقالها في ممثليها المهمين باضطراب من هذا النوع الشامل جداً. ولا شك في أن تجربة الثورة الفرنسية هي التي أيقظت، عن وعيٍ أو غيره، هذا الاتجاه في الأدب. فهو قائم فعلاً، وإن كان في صورة متقطعة جداً، في الفترة التي هيأت الثورة مباشرة، وفي شكل بالغ الأهمية في شخصية كلارخين في مسرحية «**إيغمونت**» لغوته. إلا أن هذه البطولة، وإن كانت الثورة الهولندية هي التي أحدثتها، يبعثها إلى الحياة مع ذلك حب كلارخين لإيغمونت. وبعد الثورة الفرنسية، يجد غوته نفسه تعبيراً إنسانياً عن هذا الاتجاه في شخصيته (دوروثيا) صرفاً أكثر من ذي قبل. فصفات البساطة والقوة والعزم والبطولة تنبعث فيها نتيجة لأحداث الثورة الفرنسية والمصير الذي تعانيه بيئة دوروثيا المباشرة عبر هذه الأحداث. ويتبدى فن غوته الملحمي الكبير في الطريقة التي يرسم

بها بطولة دوروثيا. فهذه البطولة تبدو متطابقة تماماً مع شخصيتها البسيطة والصريحة: وهي صفة كانت هاجعة فيها كطاقة أو إمكان، وتدفعها إلى الحياة أحداث العصر الكبرى. ومع ذلك، ليست هذه البطولة شيئاً يستدعي تغيراً لا سبيل إلى نقضه في حياتها وتركيبها النفسي. وحين تنتهي الضرورة الموضوعية لسلوكها البطولي، تعود دوروثيا إلى الحياة اليومية.

أما مسألة ما إذا كان سكوت قد عرف أعمال غوته البتة أو إلى أي حدٍّ معين فتلك ليست بمهمة. والمهم هو، تاريخياً، أنه يواصل ويوسع اتجاه غوته هذا. ورواياته تزخر بأمثال هذه القصص؛ ونجد في كل مكان هذا التوهج المفاجئ من البطولة العظيمة والبسيطة في آن واحد بين أطفال للناس سذج، وعاديين على ما يبدو. ويكمن توسيع سكوت لاتجاه غوته بصورة رئيسة في أنه يبرز، على نحو أقوى بكثير جداً مما يفعله غوته، طابع هذه البطولة التأريخي، أي الصفة التأريخية الخاصة للعظمة الإنسانية التي تعبّر عنها. فغوته يرسم الخطوط العامة للحركات الشعبية، لكل من الثورتين الهولندية والفرنسية، بصدق حياتي رائع. ومع ذلك، ففي الوقت الذي يعرض فيه الشخوص الثانويون في مسرحية «**إيغمونت**» سمات تاريخية معاصرة محددة جداً، وبينما تبقى كلارخين، أيضاً، وهي مثارة في كل ردّ فعل بحبها الرومانتيكي لإيغمونت، بنت طبقتها وشعبها، فإن اندفاعها البطولي يعوزه طابع تاريخي محدّد ومؤكد. إنّه صادق وأصيل، لأنه يتكشف عن عظمة إنسانية ضمن ظروف تاريخية معينة، وهو ينبع عضوياً من نفسية كلارخين، إلا أن صفته الخاصة ليست مميّزة تاريخياً. وينطبق الشيء ذاته على تمييز دوروثيا. وما من حالة يستخدم فيها الشاعر بوجه خاص السمات الاجتماعية - التاريخية عندما يتعلق الأمر بتصوير الاندفاع البطولي الفعلي. وتُعطى هذه السمات أهمية سلفاً في كلتا

الحالتين (ولاحقاً أيضاً في حالة دوروثيا). ومع ذلك، فهي لا تقوم إلا بمهمة إطار للبطولة نفسها ولا تعطيها أي لونٍ تأريخي.

إن الأمر مختلف عند سكوت. ويرى المرء هذا الاتجاه بأجلى أشكاله في رواية «**قلب ميدلوثيان**». فهنا خلق سكوت أعظم شخصياته الأنثوية متمثلاً في شخص الفتاة الفلاحة البيوريتانية، جيني دينز. والأحداث تجابه ابنة جندي راديكالي من جيش كرومويل بمحنةٍ مروعة. فأختها متهمةٌ بجريمة قتل طفلها؛ ووفقاً للقانون اللاإنساني في ذلك الوقت، يكفي البرهان على أنها أبقت حملها سراً للحكم عليها بالموت. وقد كانت مضطرة إلى إخفاء هذا، ولكنها لم تكن مسؤولة عن قتل طفلها. والآن فقد كان بمقدور جيني أن تنقذ شقيقتها بأن تحنث بيمينها نفسها. ومع ذلك، بالرغم من حبها الفائق لشقيقتها، بالرغم من تعاطفها المطلق مع مصيرها، فإن ضميرها البيوريتاني ينتصر، وعلى ذلك فهي تعلن الحقيقة. ويحكم على شقيقتها بالموت. وهكذا فإن الفتاة الفلاحة، غير المتعلمة، الفقيرة، والجاهلة بالعالم، تسير إلى لندن لكي تضمن العفو عن شقيقتها من الملك. وتبين قصة هذه المعارك الداخلية وهذا الكفاح لإنقاذ شقيقتها الإنسانية الغنية والبطولة البسيطة في كائن إنسانيّ عظيم حقاً. ومع ذلك، فإن صورة سكوت عن هذه البطلة لا تخفي لحظة واحدة سماتها البيوريتانية الضيقة والفلاحية الاسكتلندية. والحقيقة فإن هذه السمات هي التي تؤلف دائماً الطابع الخاص للبطولة الساذجة والعظيمة لهذه الشخصية الشعبية.

وبعد أن حققت جيني دينز هدفها بنجاح، تعود إلى الحياة اليومية العادية، ولا تمرّ أبداً مرة أخرى بهبّة مماثلة في حياتها لتكشف عن وجود هذه الجوانب القوية. ويرسم سكوت هذه المرحلة النهائية بتفصيل مفرط بالسعة والبدائية، بينما يكتفي غوته، الذي يرنو إلى

جمال المسيرة والكمال الكلاسيكي، بالتلميح إلى أن حياة دوروثيا البطولية قد انتهت، وأنها هي، أيضاً، لا بدّ أن تنزوي إلى حياة يومية بسيطة.

إن كلا المثلين ينطويان على شرط ملحمي شكلي. إلّا أن الشرط الملحمي في كلا المثلين يعبر عن حقيقة إنسانية وتاريخية عميقة. والشيء المهم بالنسبة لهؤلاء الكتّاب الكبار هو الكشف عن تلك الإمكانات الإنسانية، البطولية الواسعة، الموجودة دائماً بشكل متستر في الناس، التي تظهر «فجأة» بقوةٍ هائلةٍ، إلى السطح، وذلك في كل مناسبة كبيرة، مع كل اضطراب عميق في الحياة الاجتماعية أو حتى الحياة الأكثر شخصية. وعظمة فترات أزمة الإنسانية تعتمد إلى حد كبير على حقيقة أن هذه القوى الخفيّة هي دائماً كامنة في الناس، وأنها لا تحتاج إلّا إلى المناسبة أو الفرصة للظهور على السطح. ويبرز الشرط الملحمي لهذه الشخوص لتنسحب بعد أداء رسالتها درجة عمومية هذه الظاهرة. ولم يكن غوته، في حالة دوروثيا، ولا سكوت، في حالة جيني دينز، يرغب أن يقدم كائناً إنسانياً استثنائياً، موهبة بارزة، ينهض من الشعب ليصبح قائد حركة شعبية (وسكوت يرسم شخصيات من هذا النوع في روبن هود وروبْ روي). بل على العكس، فقد كانا يرغبان في أن يُظهرا أن إمكانات هذه الاندفاعة الإنسانية والبطولة واسعة الانتشار بين الجماهير الشعبية، وأن أعداداً من الناس لا نهاية لها تعيش حياتها بهدوء، بغير هذه الاندفاعة، لأن أية مناسبة لم تمرّ بها لتثير ممارسة هذه الطاقات. وهكذا تكون الثورات هي الفترات الكبيرة في حياة الإنسانية، لأن أمثال هذه الحركات المتصاعدة السريعة في الطاقات الإنسانية تصبح فيها وعبرها منتشرة انتشاراً واسعاً.

وبهذا الأسلوب القائم على التصوير الإنساني - التاريخي يجعل

سكوت التاريخ حياً. وكما أوضحنا، فهو يقدّم التاريخ بوصفه سلسلة من الأزمات الكبيرة. وطرحه للتطور التاريخي، وتطور إنكلترا وفرنسا قبل كل شيء، هو طرح سلسلة غير منقطعة من هذه الأزمات الثورية. وهكذا، إذا كان اتجاه سكوت الرئيس في جميع رواياته - ذلك الاتجاه الذي يجعل منها نوعاً من التواتر الدوري بمعنىً من المعاني - هو أنْ يطرح التقدم ويدافع عنه، فإن هذا التقدم هو بالنسبة له دائماً عملية مملوءة بالتناقضات، التي يكون قوتها الدافعة وأساسها المادي هو التناقض الحيّ بين القوى التاريخية المتناقضة، أي عداءات الطبقات والأمم.

إن سكوت يؤكد هذا التقدم. فهو وطني، وهو فخور بتطور شعبه. وهذا أمر حيوي لخلق رواية تاريخية حقيقية، أي، رواية تقرب الماضي إلينا وتسمح لنا بأن نعيش وجوده الفعلي والحقيقي. وبدون علاقة بالحاضر محسوسة، فإن تصوير التاريخ مستحيل. إلا أن هذه العلاقة، في حالة الفن التاريخي العظيم حقاً، لا تتألف من التلميح إلى أحداث معاصرة، وهو ممارسة سخر منها بوشكين بقسوة في عمل مقلدي سكوت العاجزين، بل من جلب الماضي إلى الحياة بوصفه التاريخ السابق للحاضر، أي من إعطاء حياة شاعرية لتلك القوى التاريخية، الاجتماعية والإنسانية، التي جعلت من حياتنا الحالية، في مجرى ارتقاء طويل، ما هي عليه وكما نعيشها. ويلاحظ هيغل بهذا الصدد:

> إنّ التأريخيّ لا يكون تأريخياً إلا عندئذٍ... عندما نستطيع اعتبار الحاضر بصورة عامة نتيجة تلك الأحداث التي تؤلف في سلسلتها الشخوصُ أو الأفعال المطروحة حلقةً جوهريةً... لأن الفن لا يوجد من أجل مجموعة صغيرة مغلقة من القلة المتمتعة بامتياز الثقافة، بل من أجل الأمة

بأكملها. وما يصحّ، على أية حال، بالنسبة للعمل الفني بصورة عامة، ينطبق أيضاً على الجانب الخارجي من الواقع التاريخي المطروح. كما يجب أن يوضح لنا وأن يكون سهل المنال بلا معرفة واسعة، بحيث نستطيع نحن، المنتمين إلى عصرنا نحن وأمتنا، أن نشعر بالانسجام فيه، وألا يكون مضطراً إلى التوقف أمامنا كما لو كان أمام عالم غريب غامض.

إن وطنية سكوت تؤلف أساس هذه العلاقة الحية بالماضي. وليس سوى السوسيولوجيين المبتذلين من يستطيع أن يرى في هذه الوطنية تمجيداً للتجار المستغلين. وقد كان لدى غوته فهم لعلاقة سكوت بالتأريخ الإنكليزي أعمق وأصدق إلى درجة غير محدودة. ففي محادثة مع إيكرمان، يتحدث عن رواية سكوت «**روب روي**»، التي يتفق أن تكون فيها الشخصية المركزية، بشكل يبعث على الاهتمام، وفي وقتٍ واحدٍ، بطلاً من أبطال الشعب الاسكتلندي ومركباً غريباً من متمردٍ وسارق أغنامٍ ومهرّب - فهي بالتالي مثل مهمّ من «المُساوي أو المترادف الاجتماعي» عند سكوت. ويقول غوته عن هذه الرواية: «هنا، يكون كل شيء بطبيعة الحال على مستوى عال: المادة، المحتوى، الشخوص، المعالجة... إلّا أن المرء يرى ما هو التأريخ الإنكليزي وماذا يعني حين يؤول إرث كهذا إلى نصيب شاعر قدير». وهكذا يحس غوته بوضوح ما يؤلف فخر سكوت في التاريخ الإنكليزي: فهناك، طبعاً، من جهة، النضج التدريجي للقوة والعظمة القومية، الذي يرغب سكوت في تصويره في «الطريق الوسط» الخاص به؛ إلا أن هناك، من جهة أخرى، وهو ما لا ينفصل عن هذا، أزمات هذا النمو، الأطراف المتناقضة التي ينتج صراعها هذا «الطريق

الوسط»، باعتباره غايتها النهائية والذي لا يمكن أن يزال من صورة العظمة القومية بغير أن يسلبها تماماً كل عظمتها وثروتها وجوهرها.

ويرى سكوت ويصوّر الطريق المركب والمعقد الذي قاد إلى عظمة إنكلترا القومية وتكوين طابعها القومي. وبوصفه أرستقراطياً صغيراً محافظاً، حصيفاً، فهو يؤكد بطبيعة الحال النتيجة، وضرورة هذه النتيجة هي الأساس الذي يقف عليه. إلا أن نظرة سكوت العالمية الفنية لا تقف هنا بأي حال من الأحوال. فهو يرى حقل الخراب اللانهائي، الكائنات المحطمة، والمساعي البشرية البطولية، المحطمة أو المهدرة، والتكوينات الاجتماعية المهشمة. . . إلخ، التي كانت الشروط المسبقة الضرورية للنتيجة النهائية.

ولا ريب في أن تناقضاً معيناً يوجد هنا بين آراء سكوت السياسية المباشرة وبين صورته العالمية الفنية. وهو، أيضاً، مثل العديد جداً من الواقعيين العظام، كبلزاك أو تولستوي، أصبح واقعياً عظيماً بالرغم من آرائه السياسية والاجتماعية الخاصة به. وفي سكوت، أيضاً، يستطيع المرء أن يثبت مقولة (إنجلز): «انتصار الواقعية» على آرائه الشخصية، السياسية والاجتماعية. ويؤكد تلقائياً السيد وولتر سكوت، الأرستقراطي الصغير الاسكتلندي، هذا التطور بعقلانية واقعية. ومن جهة أخرى، فإن سكوت الكاتب، يجسد عاطفة الشاعر الروماني (لوكانو): «إن القضية المنتصرة أفرحت الآلهة، إلا أن المغلوبة أفرحت كاتو».

وعلى أية حال، من الخطأ تفسير هذا التباين بشكل جامد تماماً، بغير علاقات داخلية: أي، أن نرى في التأكيد الواقعي للواقع الإنكليزي، «الطريق الوسط» للتطور الإنكليزي، شيئاً لم يكن بمقدوره إلّا أن يعرقل تفتح فن سكوت التاريخي العظيم. بل بالعكس، علينا أن ندرك أن هذا الفن التاريخي العظيم نشأ بالضبط عن التفاعل، عن

التفسير الجدلي لهذين الجانبين معاً من شخصية سكوت. وبسبب شخصيته بالضبط، لم يصبح سكوت رومانتيكياً، مُمجداً أو نادباً للعصور الماضية. وكان هذا السبب في أنه كان قادراً على أن يصور بموضوعية تحطم التكوينات الاجتماعية الماضية، بالرغم من كل تعاطفه الإنساني مع السمات الرائعة البطولية التي انطوت عليها وحساسيته الفنية تجاهها. وموضوعياً، وبمعنى تاريخي وفني واسع: رأى في ذات الوقت سماتها البارزة وضرورة انحطاطها التاريخية.

إلا أنّ هذه الموضوعية تقتصر على توسيع الشعر الصادق للماضي. وقد سبق أن رأينا أن ممثلي الطبقات الحاكمة السابقة الرسميين لا يلعبون بأيّ حال الدور الرئيس في صورة سكوت عن الماضي، على الضد تماماً من إساءات التفسير التي ارتكبها نقاد لاحقون. ومن بين الشخصيات الأرستقراطية لرواياته - وذلك إذا ما ترك المرء «أبطال منتصف الطريق» الصحيحين، الذين لا يمكن تسميتهم بأبطال إيجابيين إلّا بشروط مشددة - لا يوجد إلّا عدد قليل جداً من الشخصيات المرسومة بشكل إيجابي. بل على العكس، غالباً جداً ما يعرض سكوت، بأسلوب هزلي، أو ساخر أو تراجيدي، ضعف الفئات العليا، وانحلالها الإنساني والأخلاقي. ومن المسلَّم به أن «المطالب بالعرش» في رواية **ويفيرلي**، وماري ستيوارت في رواية **رئيس الدير**، وحتى أمير ويلز في رواية **خادمة بيرث الجميلة**، يكشفون عن سمات جذابة وفاتنة إنسانياً، إلا أن الاتجاه الرئيس في صورتهم هو إشهار عجزهم عن إنجاز رسالاتهم التاريخية. وفي هذه الحالات، يحقق سكوت شعره بأن ينقل إلينا الأسباب الاجتماعية والتاريخية موضوعياً في هذا العجز الشخصي عن طريق جوّ الكل، وبغير تحليل متحذلق. وإلى هذا، يرسم سكوت، في عدد كامل من الشخصيات، الجوانب الوحشية المنفّرة في الحكم الأرستقراطي

(مثلاً، فارس الهيكل في **ويفيرلي**... إلخ)، مضافاً إليها العجز المضحك الفعلي في نبلاء البلاط، المقطوعين بشكل متزايد عن الحياة العامة، عن معالجة مشاكل عصرهم. ويجعل من الشخصيات الإيجابية القليلة إيجابية في معظم الأحيان بمجرد أداء الواجب والنبالة. ولا يسمح بالبروز تاريخياً إلا لعددٍ قليلٍ من أبطال التقدم التاريخي العظام، من أمثال لويس الحادي عشر بصورة خاصة.

وفي معظم الحالات، حيث تلعب الشخصيات الأرستقراطية دوراً إيجابياً، سواء كان إيجابياً بصورة تامة أو منطوياً على مشاكل، يعتمد هذا الدور على علاقتها بالشعب، التي تأخذ عادة بطبيعة الحال شكل علاقة حية أو، في الأقل، علاقة أبوية لم تنقرض بعد (مثال ذلك في حالة دوق أرجايل في رواية **قلب ميدلوثيان**). وتتكون الحياة الفعلية في الواقع التاريخي لسكوت بحياة الناس أنفسهم. فلسكوت، بوصفه أرستقراطياً صغيراً إنكليزياً ذا صلات قوية بالبرجوازية من حيث التقاليد والعادات الفردية في الحياة، تعاطفٌ عميق مع الثقة بالنفس القائمة على التحدي لدى مواطن المدينة المستقلة الإنكليزي - الاسكتلندي والفلاح المستقل الحرّ في القرون الوسطى. وفي شخصيته (هنري جاو) وبصورة خاصة (**خادمة بيرث الجميلة**)، يعطي صورة جميلة عن شجاعة هذا المواطن القروسطيّ وثقته بنفسه. وهنري جاو، بوصفه مقاتلاً، هو في الأقل رديفٌ لكل فارس، إلا أنه يرفض باعتزاز لقب الفروسية الذي يقدمه إليه إيرل دوغلاس؛ فهو مواطن في مَدِينَةٍ متمتعة بحكم ذاتي وسيعيش ويموت مواطناً حراً.

وفي كامل ما قام به سكوت من أعمال في حياته، نجد مشاهد وشخوصاً رائعة من حياة الأقنان والفلاحين الأحرار، من مصائر الخارجين على المجتمع، المهربين، اللصوص، الجنود المحترفين، الجنود الهاربين، وهلّم جراً. إلّا أن تصويره الذي لا يُنسى لبقايا

المجتمع القبلي، للعشائر الاسكتلندية، هو الذي يكمن فيه بصورة رئيسة شعر تصويره للحياة الماضية. وهنا في المادة وموضوع البحث وحدهما يتواجد عنصر قوي من الفترة البطولية للجنس البشري بحيث تقترب روايات سكوت في ذروتها من الملاحم القديمة. ومن المسلّم به أنّ القرن الثامن عشر سبق أن أحب شعر الحياة البدائية وتمتع به. وفي موجة الحماس لهوميروس، وفي طرد هوميروس لفرجيل بوصفه النموذج، يوجد ولا شك علم أولي بهذه الفترة الطفلية من حياة الجنس البشري. وأكثر من هذا فقد رأى مفكرون من ذوي الشأن، من أمثال فيرغسن، العلاقة بين الأبطال الهوميروسيين والهنود الأميركيين. ومع ذلك، فقد بقي هذا النزوع من حيث نوعه تجريدياً وقائماً على رفع المستويات الأخلاقية. وكان سكوت هو أول من أعاد هذه الفترة فعلاً إلى الحياة، وذلك بإدخالنا إلى الحياة الاعتيادية للعشائر، وبتصويره استناداً إلى هذا الأساس الفعلي كلاً من العظمة الإنسانية الاستثنائية والمتفردة في هذا النظام البدائي والحاجة الداخلية لسقوطه المأساوي.

وبهذا الشكل، أي بأنْ تُبعث إلى الحياة تلك المبادئ الشعرية الموضوعية التي يستند إليها فعلاً شعر الحياة الشعبية والتأريخ، أصبح سكوت شاعر العصور الماضية الكبير، المصور الشعبي الحقيقي للتأريخ. وقد فهم هاينه بوضوح هذه الصفة ورأى، أيضاً، أن قوة كتابة سكوت تكمن بالضبط في تقديم الحياة الشعبية هذا، وفي حقيقة أن الأحداث الكبيرة الرسمية والشخصيات التاريخية الكبيرة لم تنل مكاناً مركزياً. وهو يقول: «إن روايات وولتر سكوت تصوّر أحياناً روح التاريخ الإنكليزي بصدق أكبر بكثير مما يفعله هيوم». ويطمح المؤرخان وفيلسوفا التاريخ المهمان في هذه الفترة، ثييري وهيغل، إلى تفسيرٍ للتاريخ مماثل. إلّا أن الأمر لديهما لا يتجاوز حدود حاجةٍ

معينة، وتعبير نظري عن هذه الحاجة. وذلك أنه في ميدان النظرية والتاريخ الرسمي، تكون المادية التاريخية وحدها القادرة فكرياً على الكشف عن هذا الأساس الذي يقوم عليه التاريخ، وعلى البرهنة على ما كانت عليه فعلاً بداية الجنس البشري. إلّا أنَّ ما وضعه مورغان وماركس وإنجلز وبرهنوا عليه في وضوح نظري وتاريخي، يعيش ويتحرك وله وجوده شعرياً في أفضل روايات سكوت التاريخية. ولهذا السبب يؤكد هاينه، على نحو صائب جداً، هذا الجانب من سكوت، أي جانبه الشعبي:

> غريبة هي نزوة الناس! إنهم يطلبون تاريخهم من يد الشاعر وليس من يد المؤرخ. إنهم يطلبون ليس تقريراً أميناً عن حقائق مجردة، بل تلك الحقائق التي انحلت عائدة إلى الشعر الأصلي الذي جاءت منه.

ونحن نكرر: إن هذا الشعر مرتبط موضوعياً بالسقوط الضروري للمجتمع القبلي. ونحن نعيش في مختلف روايات سكوت المراحل الفردية لهذا السقوط في كل حسيّته واختلافه التاريخيين. فسكوت لم يرغب - بالمعنى المتحذلق لرواية غوستاف فرايتاغ «**أسلافنا**» - أن يصنع حلقة متماسكة من رواياته. إلّا أن هذه العلاقة التاريخية الكبيرة، هذه الضرورة العنيدة لمأساة العشائر، تظهر، بخصوص مصير هذه العشائر، بجلاء هائل - حتى لو كان السبب في ذلك هو أن مصائرها تنبع دائماً من تفاعل حيّ مع العالم الاجتماعي - التاريخي المحيط بها. فهي لا تُطرح أبداً مستقلة أو معزولة، وإنما دائماً في إطار أزمةٍ عامةٍ في الحياة الشعبية الاسكتلندية أو الإنكليزية - الاسكتلندية. وتمتد سلسلة هذه الأزمات من الصراعات الكبيرة الأولى بين الطبقة الوسطى الاسكتلندية الناشئة والنبلاء، ومن محاولة

النظام الملكي استغلال هذه الصراعات في تقوية السلطة المركزية (**خادمة بيرث الجميلة** - نهاية القرن الرابع عشر) إلى محاولات آل ستيوارت الأخيرة لإعادة عقارب التاريخ إلى وراء، لإعادة الحكم المطلق المُمات في إنكلترا رأسمالية متقدمة جداً (**روب روي** - نهاية القرن الثامن عشر).

إن العشائر هي، بحكم الضرورة التاريخية، المستغَلَّة، وضحية الاحتيال عليها، والمخدوعة دائماً. وتجعل منها سماتها البطولية بالذات، التي تنبع من بدائية وجودها الاجتماعي، لعبة ممثلي القوى الحاكمة لمرحلة الحضارة المعنية الذين هم أدنى إنسانية. وما يبرهن عليه إنجلز علمياً، أي كيف تنجز الحضارة أشياء تتجاوز قوى المجتمع القبلي القديم، يصوّره سكوت. وبصورة خاصة، فهو يصوّر التفاوت في المجال الإنساني، الذي يؤكده إنجلز في تحليله هذا الانهيار الحتمي في المجتمع القبلي بوجه الحضارة: «إلا أنها أنجزتها بتحريك أوطأ الغرائز والعواطف في الإنسان وبتطويرها على حساب جميع قابلياته الأخرى».

وما إن يظهر النظام الملكي المطلق بوصفه قوة داخل الصراعات الطبقية في النظام الإقطاعي، حتى يستغل بقسوةٍ الخصومات التافهة بين العشائر، محوّلاً إياها إلى مجازر متبادلة. والإبادة المتبادلة لجميع الرجال ذوي القدرات البدنية بين عشيرتين، التي يؤلف حدثها أولى الروايات سالفة الذكر، هي بلا شك مثلٌ غير ناضج واستثنائي على هذا، وفن سكوت هو وحده القادر على أن يستخرج منه النمط. إلّا أن سكوت لا يستطيع أن يفعل هذا إلّا لأنّ عجز العشائر، على صعيد عفوي، أكثر عزلةً وملحمية، عن الدفاع عن مصالحها المشتركة ضد النبلاء أو البرجوازيين، وتبديد جميع طاقاتها في العزلة المحلية لهذه الصراعات التافهة، هما نتيجة حتمية لأساس الحياة العشيرية. ويتألف

الحرس الشخصي للملك الفرنسي، لويس الحادي عشر، فعلاً من أفراد من العشائر القديمة التي فُرقت بالقوة تقريباً وحُملت على العودة معتمدة على نفسها (**كوينتن دروارد**). والأطراف في الحروب الأهلية الأخيرة، البرلمان وآل ستيوارت أيضاً، يكرّسون بلا رحمة وعلى نطاق واسع المحاربين العشائريين، الشجعان والمخلصين، طعاماً للمدافع لأغراض سياسية بعيدة كلياً عن العشائر (**أسطورة من مونت روز، ويفيرلي، روب روي**).

ويقول إنجلز إن سقوط المجتمع القبلي، الفعلي في اسكتلندا يبدأ مع إخماد انتفاضة **١٧٤٥** - المصورة في **ويفيرلي**. وبعد عدة عقود من السنين (**في روب روي**)، نرى العشائر فعلاً في حالة من الانحلال الاقتصادي التام. ويرى أحد الشخوص في هذه الرواية، وهو التاجر الذكي وشريف غلاسكو، جارفي، بوضوح، بأن الأمر أصبح مسألة ضرورةٍ اقتصاديةٍ بالنسبة للعشائر لتشن معاركها المُسْتَقْتلة واليائسة نيابةً عن آل ستيوارت. فهي لم تعد قادرة على الإبقاء على نفسها استناداً إلى اقتصادها البدائي. وهي تملك فائضاً من السكان، دائم التسلح ومؤهلاً تأهيلاً جيداً، ولا يمكن استخدامه لأغراضٍ اعتياديةٍ، وعليه أن يلجأ إلى النهب والسلب، وبالنسبة له تكون انتفاضة من هذا القبيل هي السبيل الوحيد للخروج من وضع يائس. وهكذا نجد بين أيدينا فعلاً عنصراً من عناصر التحلل، أي بدايات الاجتثاث الطبقي الذي كان غائباً حتى ذلك الوقت عن الصورة العشيرية في **ويفيرلي**.

ومرة أخرى، لا بدّ لنا أن نعجب هنا بطرح سكوت الواقعي بشكل فذٍّ للتاريخ، بقدرته على ترجمة عناصر التغير الاقتصادية والاجتماعية الجديدة هذه إلى مصائر إنسانية، إلى سيكولوجيا متغيرة. ويكشف شعوره الشعبي الأصيل عن نفسه هنا بطريقتين. فمن جهةٍ، هو يبرز هذه السمات الخاصة بالمخفوضين طبقياً بواقعيةٍ قاسية، ولا سيما في

سلوك روب روي نفسه، ذلك السلوك المغامر على نحو رومانتيكي، وهو يختلف بذلك اختلافاً شديداً، من الناحية التاريخية، عن البساطة البدائية للزعماء العشائريين في الفترات السابقة. ومن جهة أخرى، فهو يصوّر سقوط العشائر هذا بكل البطولة الشعبيّة الواقعية التي ترافقه. وبالرغم من الاتجاهات نحو الانخفاض الطبقيّ، يركز روب روي في نفسه الصفات الإنسانية الرائعة عند الأبطال العشائريين القدامى. إنّ سقوط المجتمع القبلي عند سكوت هو مأساة بطولية، وليس انحطاطاً بائساً.

ثم يصبح سكوت شاعر تأريخ عظيماً، لأنه يملك حساً بالضرورة التاريخية أكثر أصالةً وتميزاً من أيٍ كاتب قبله. والضرورة التاريخية في رواياته هي من أقسى الأنواع وأكثرها تصلباً. ومع ذلك، ليست هذه الضرورة مصيراً دنيوياً منفصلاً عن الناس؛ إنها التفاعل المعقد لظروف تاريخية محسوسة في مجرى تحولها، في تفاعلها مع الكائنات الإنسانية المحسوسة، التي نمت في هذه الظروف، وكانت قد تأثرت بها تأثراً مختلفاً، والتي تتحرك بطريقة فردية وفقاً لعواطفها الشخصية. وهكذا، ففي تصوير سكوت، تكون الضرورة التاريخية دائماً نتيجة، وليس أبداً فرضاً مسبقاً؛ إنها الجو التراجيدي لفترةٍ ما، وليست هدف انعكاسات الكاتب.

إن هذا لا يعني، بطبيعة الحال، أن شخوص سكوت لا تنعكس في أهدافها ومهماتها، إلّا أن هذه انعكاسات أناس يتحركون في ظروف معينة. وينشأ جو الضرورة التاريخية من الجدلية المصورة تصويراً حاذقاً جداً بين الفاعلية والعجز في استبصارٍ صحيحٍ في ظروف تاريخية ملموسة. ففي رواية **(أسطورة من مونت روز)** يصور سكوت حادثة اسكتلندية في الثورة الإنكليزية الكبرى، إذْ يحاول كل من الجيش البرلماني والملكيين أن يكسب إلى جانبه العشائر المحاربة.

وأدوات الطرفين هي الشيخان القبليان أرجايل ومونت روز. والآن فإن مما يثير الاهتمام جداً أن يوجد شيخ صغير مشترك في هذا الوضع، ويدرك بوضوح تام أن انضمامه إلى الملك أو البرلمان يعني سقوطه المحتوم. إلا أن بصيرته النافذة هذه تصبح عاجزة منذ البداية بتمسك العشيرة بالزعماء الكبار. وتبدأ الحرب بين أرجايل ومونت روز.

إلا أن هذه الضرورة الداخلية ذاتها، التي دعمت هنا خطة مونت روز، تضع حدوداً عشيرية ضيقة أمام تحقيقها. فقد هزم مونت روز خصمه، وهو يود الآن أن يشارك في المعركة مع أعداء الملك الإنكليز؛ فقد يغيّر طابور من الجيش له قوات جديدة مجرى الحرب في إنكلترا. بيد أن هذا مستحيل من الناحية الموضوعية. فلا يمكن أن تخاض إلا حرب عشيرية اسكتلندية بجيش من أفراد قبليين. وسيخوض أنصار مونت روز غمار الأهوال في سبيله، إلا أنهم، في اعتقادهم بأن العدو الحقيقي هو ليس البرلمان بل جماعة العشائر المعادية التي يقودها أرجايل، سيذعنون لا للإقناع ولا للسلطة، مهما كانت هيمنة مونت روز مطلقة فيما هو يتحرك داخل حدود أيديولوجية العشيرة. ومن السمات التاريخية البارعة الفخمة في تصوير سكوت للشخوص هي أنه لا يسمح بمجرد تصميم خارجي لهذه المعارضة. فمونت روز هو في الحقيقة أرستقراطي، ملكي مقتنع، وقائد جيش ذو قابليات مرموقة، ورجل ذو طموح سياسي كبير، ومع ذلك فهو في صميمه زعيم أو شيخ عشيرة أيضاً. ويؤثر أسلوب تفكير رجال العشيرة فيه داخلياً أيضاً؛ فالحاجة، الخارجية والداخلية، تجعله يتخلى عن مشاريعه الكبيرة ويبدد طاقاته في حرب عشيرية تافهة ضد أرجايل.

إن سكوت، بتصويره كيف تؤكد الضرورة التاريخية نفسها بهذه الطريقة عبر تصرفات الأفراد الحماسية، ولكنها غالباً ما تكون ضد نفسيتهم الفردية، وببرهنته على امتداد جذور هذه الحاجة في الأساس

الاجتماعي والاقتصادي الواقعي للحياة الشعبية، إنما يظهر **صدقه التاريخي**. وإزاء هذه الإعادة الموثوقة لتكوين العناصر الفعلية للضرورة التاريخية، فليس ما يهم أن تكون التفاصيل الفردية، الحقائق الفردية، صحيحة أو غير ذلك من الناحية التاريخية. وطبعاً، فإن سكوت قوي وموثوق به في هذه التفاصيل أيضاً وعلى نحو خاص، ولكن ليس إطلاقاً بالمعنى الآثاري أو الدخيل لدى الكتّاب اللاحقين. والتفصيل بالنسبة لسكوت ليس إلا وسيلة لتحقيق الصدق التاريخي الموصوف هنا، لجعل الضرورة التاريخية لوضعٍ ملموس واضحة وضوحاً حسياً أو ملموساً. والصدق التاريخي عند سكوت هو صدق أو أصالة النفسية التاريخية لشخوصه، الحضور الأصيل (المكاني والآني) لدوافعهم الداخلية وسلوكهم.

إن سكوت يحتفظ بهذا الصدق التاريخي في مفهوم شخوصه الإنساني - الأخلاقي. وردود الفعل الأكثر تناقضاً واختلافاً تجاه أحداث معينةٍ تحدث دائماً في رواياته الناجحة ضمن الإطار الجدلي الموضوعي لأزمة تاريخية معينة. وبهذا المعنى فهو لا يخلق البتة شخصيات شاذة، شخصيات تقع نفسياً خارج جوّ العصر. وسيستحق هذا تحليلاً مفصلاً على أساس بعض الأمثلة البارزة. وسنشير باقتضابٍ فقط إلى إيفي، شقيقة جيني دينز. والظاهر أنها تقف موقفاً أشد ما يكون تبايناً إزاء والدها وشقيقتها من الناحيتين النفسية والأخلاقية. إلا أن سكوت يصوّر بمهارة فائقة كيف أن هذا التباين نشأ بالضبط عن معارضة طابع العائلة الفلاحي البيوريتاني الأساسي، وكيف أن عدداً من الظروف في تربيتها وفّرت الفرص لهذا التطور الاستثنائي، وكيف أنها، مع ذلك، احتفظت بالعديد من السمات النفسية التي أبقت، حتى أثناء أزمتها المأساوية والانتفاضة الاجتماعية اللاحقة، على ما كان مشتركاً بين المجتمع والعصر الذي عاشت فيه

هي وعائلتها. ويبين أسلوب التصوير هذا أنّ سكوت، وبشكل يناقض تناقضاً حاداً تطور الرواية التاريخية بعد عام ١٨٤٨، **لا يُعَصِّر أبداً** نفسية شخوصه.

وطبيعي أن هذا التحديث ليس «إنجازاً» جديداً من منجزات رواية ما بعد ١٨٤٨ التاريخية. بل بالعكس. إنه التراث الزائف الذي تغلّب عليه سكوت نفسه. والصراع بين النفسية التاريخية الأصيلة والتحديث النفسيّ يؤلف المشكلة المركزية التي اختلفت عليها الآراء في زمن سكوت، أيضاً. وفي ما يلي سنعالج هذه المشكلة بإسهاب. ولكن لا بد من القول هنا بأنه فيما كانت روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر، التاريخية زوراً، تساوي، بسذاجة، عالم الإحساس بالماضي بعالم الإحساس بالحاضر، فإنّ هناك، بالنسبة لشاتوبريان والرومانتيكية الألمانية، اتجاه تحديث مختلفاً وأكثر خطورة. والسبب هو أن الرومانتيكيين الألمان، بصورة خاصة، يشددون بإفراط على الصدق التاريخي في كل تفصيل من التفاصيل. إنهم يكتشفون سحر العصور الوسطى الزاهي ويصورونه بدقة: وكل شيء، من الكاثوليكية القروسطية إلى الأثاث العتيق، يُصوَّر بدقة الصانع أو الفنان الماهر، التي غالباً ما تصبح حذلقة تزويقية. إلّا أن الكائنات البشرية، التي تتحرك في هذا العالم الزاهي، تملك نفسية رومانتيكيٍّ معذَّبٍ أو مدافع عن (الحلف المقدس) متحول دينياً لتوه.

إن هذا الكاريكاتير أو المسخ التزويقي للصدق التاريخي رفضه بشدة في ألمانيا رائدا التقدم العظيمان في الأدب والثقافة، غوته وهيغل. ورواية سكوت التأريخية هي الضدّ الحيّ لهذه التاريخية الزائفة والتحديث اللافنيّ في ذات الوقت. ولكن هل يعني الصدق للماضي تصويراً طبيعياً طبق الأصل للغة وأسلوب التفكير والإحساس بالماضي، وأشبه بعرض للأحداث حسب تسلسلها الزمني؟ طبعاً،

كلا. وقد طرح معاصرا سكوت الألمانيان العظيمان، غوته وهيغل، هذه المشكلة بوضوح نظري كبير. ويثير غوته هذه المسألة في مناقشة لتراجيدية مانزوني التاريخية (**أديلشي**). فهو يقول:

> نحن نعلن في الدفاع عنه ما يبدو متناقضاً: وهو أن كل الشعر في الحقيقة يتحرك في عنصر المفارقة التاريخية. وأياً كان ما نثيره في الماضي، لكي نتلوه وفقاً لأسلوبنا على معاصرينا، فإن علينا أن نمنح الحدث الماضي حضارة أعلى مما كان يملكها فعلاً... إن الإلياذة والأوديسة، وكل التراجيديين الكبار وكل ما بقي من الشعر الحقيقي، كل ذلك لا يعيش ويتنفس إلا في مفارقات تاريخية. وإلى جميع الظروف، يضيف المرء الروح الحديث، لأننا بهذه الطريقة فقط نستطيع أن نراها والحقيقة أن نطيق رؤيتها...

أما إلى أي حدٍّ أثّرت أقوال غوته هذه مباشرة في علم الجمال عند هيغل، فذلك ما لا نعرفه. وعلى أية حال، يتحدث هيغل فعلاً، في تعميم جمالي - مفاهيمي للمشكلة، عن **المفارقة التاريخية الضرورية** في الفن. إلّا أن ما يترتب عليه قوله بشأن تشخيص المشكلة وجدليتها التاريخية يتجاوز، طبعاً، ما يقوله غوته إلى حدٍّ كبير. فهو يذكر نظرياً تلك المبادئ التي تقرر ممارسة سكوت التاريخية. ويبحث هيغل المفارقة التاريخية الضرورية على النحو التالي: «إن الجوهر الداخلي لما هو مطروح يبقى كما هو، إلّا أن الثقافة المتقدمة في طرح وكشف الجوهريّ تتطلب تغييراً في التعبير عن الأخير وشكله».

إن هذه الصياغة تبدو مماثلة لصياغة غوته تماماً، إلا أنها في الواقع توسيع لها، ذلك أن هيغل يفسر فعلاً علاقة الحاضر بالماضي بطريقة تاريخية أكثر وعياً مما يفعله غوته. فغوته يعني بصورة رئيسة

بالتقدم المفاجئ الذي يحققه الإنسان العالمي والمبادئ الإنسانية من الأساس الثابت للتاريخ. وهو يرغب في أن يعيد صياغة الأساس التاريخي ليفسح المجال لهذا التقدم المفاجئ، بينما يبقي على الحقيقة التاريخية في أسسها الجوهرية. (ونحن نشير هنا إلى تحليلنا السابق لصورة دوروثيا وكلارخين). ومن ناحية أخرى، يفسر هيغل هذه العلاقة بالحاضر تأريخياً. فهو يذهب إلى أن «المفارقة التاريخية الضرورية» يمكن أن تظهر عضوياً من المادة التاريخية، إذا كان الماضي المصوّر مدركاً ومعاشاً بشكل واضح من الكتّاب المعاصرين بوصفه **ما قبل تاريخ** الحاضر، **الضروري**، ومن ثمَّ، فإن النوع الوحيد من الإبراز المطلوب - في أساليب التعبير، الوعي... إلخ - هو ما يوضح ويؤكد هذه العلاقة. وستنتهي عندئذ إعادة صياغة الأحداث، التقاليد... إلخ، في الماضي، إلى مجرد ما يلي: إن الكاتب سوف يسمح لتلك الاتجاهات التي كانت حية وناشطة في الماضي والتي أدت، في الواقع التاريخي، إلى الحاضر (إلّا أن أهميتها اللاحقة لم يستطع طبعاً أن يدركها المعاصرون)، بأن تظهر، بذلك التأكيد الذي تملكه، في لغة موضوعية وتاريخيّة لنتاج هذا الماضي، أي الحاضر.

إن أفكار هيغل هذه ترسم على نحو تخطيطي المحدوديات الجمالية لمادة الموضوع التاريخية. فهو يستطرد مثلاً ليقابل المفارقة التاريخية الضرورية في القصائد الهوميروسية والتراجيديين اليونانيين بالمعالجة الفروسية - الإقطاعية القروسطية للقصيدة الملحمية الألمانية Nibelungenlied(*) «وتأخذ إعادة الصياغة هذه شكلاً مختلفاً جداً عندما تترجم أو تنقل مواقف وأفكار تطور **لاحق** في الوعي الديني

(*) كُتبت هذه القصيدة - وكاتبها مجهول - في العقد الأول من القرن الثالث عشر. وهي تستند إلى أسطورتين رئيستين عن الملوك البيرغنديين، كانتا بدورهما تستندان إلى مجموعات متنوعة من الأساطير (المترجم).

والأخلاقي إلى عصر أو أمة **تناقض** نظرتها كلياً هذه الأفكار الحديثة». إذن، ينشأ التحديث عن الضرورة الجمالية والتاريخية، حيثما كانت هذه العلاقة الحية بين الماضي والحاضر غائبة أو مخلوقة على نحوٍ قسريّ فقط. (وسيكون لدينا الكثير مما نقوله عن هذه المشكلة في الأقسام التالية).

ويوجد، بطبيعة الحال، فرق تاريخي هائل، منعكس جمالياً أيضاً، بين الوعي الساذج والإهمال اللذين أعاد بهما شاعر القصيدة الملحمية الألمانية صياغة القصص البطولية للعصور القبلية وفقاً لأفكار إقطاعية - مسيحية، وبين التبرير المفرط الذي نقل به الرومانتيكيون الرجعيون مبادئ (الشرعية) إلى العصور الوسطى، محولين هذه المبادئ إلى قصيدة قصصية اجتماعية لأبطال متفسخين مخفوضين طبقياً.

لقد طبّق سكوت «المفارقة التاريخية الضرورية» لغوته وهيغل، بينما يمكننا التأكد من أنه لم يكن ليعلم شيئاً عن أفكارهما. وعلى ذلك، فإن الشيء الأهم هو أن الشاعر والمفكر التقدمي البارز في هذه الفترة يجب أن يتفق مع مبادئ سكوت الخلّاقة، ولا سيما عندما يأخذ المرء في الحسبان أنه كان واعياً جداً تجاهها من الناحية الفنية، بالرغم من أنه لم يعطها أساساً فلسفياً. وفي (الرسالة التكريسية) إلى **إيڤانهو**، يكتب عن هذه المسألة قائلاً:

> صحيح أنني لا أستطيع أن أزعم، ولا أزعم فعلاً، مراعاة الدقة التامة، حتى في مسائل الملابس الخارجية، ناهيك عن مسائل في اللغة والسلوك أكثر أهمية. إلا أن نفس الدافع الذي يحول دون كتابتي حوار القطعة بالأنجلو - سكسونية أو الفرنسية النورمانية، والذي يمنع إخراجي هذا البحث إلى الجمهور مطبوعاً بحروف (كاكستن) أو (وينكن دي ورديه)،

يحول دون أن أحدد نفسي داخل حدود الفترة التي توضع فيها قصتي. إن من الضروري لإثارة الاهتمام من أي نوع أن **يترجم** (تأكيدي: غ. ل.) الموضوع المفترض، إذا جاز التعبير، إلى أخلاق العصر الذي نعيش فيه، بالإضافة إلى لغته...

صحيح أن هذا الترخيص أو الإذن محدود... ضمن حدود مشروعة... إلّا أنّ على المؤلف ألّا يقدّم أيّ شيء متناقض مع أخلاق العصر.

إن صدق سكوت الفنيّ للتأريخ هو امتداد وتطبيق لتاريخ المبادئ الخلاقة لكتّاب القرن الثامن عشر الواقعيين الإنكليز الكبار. وليس هذا فقط بمعنى توسيع الموضوع، وتشبيه المادة التاريخية بتقليد الواقعية العظيم، بل بمعنى تصوير الناس والأحداث تأريخياً. وما كان، مثلاً، كامناً فقط عند فيلدينغ، يصبح عند سكوت روح التصوير الأدبي الدافعة، وعلى ذلك، تكمن «المفارقة التاريخية»، التي أتى بها سكوت، في مجرد السماح لشخوصه بالتعبير عن مشاعر وأفكار عن العلاقات التاريخية، الفعلية، بطريقة أوضح بكثير مما استطاع أن يفعله رجال ونساء العصر الفعليون. إلا أن محتوى هذه المشاعر والأفكار، أي علاقتها بهدفها الفعلي، هو دائماً صحيح تاريخياً واجتماعياً. والحد الذي يتجاوز به هذا التعبير عن الأفكار والمشاعر وعي العصر ليس أكثر من كونه ضرورياً كلياً لإيضاح العلاقة التاريخية المعنية. وفي نفس الوقت، يهب سكوت هذا التعبير جَرْسَ ولونَ وإيقاعَ العصر، والطبقة، وهلم جراً. وفي هذا التوازن تكمن حساسية سكوت الشعرية العظيمة.

٣ - الرواية التاريخية الكلاسيكية في الصراع مع الرومانتيكية

إن سكوت يعطي من ثمَّ تعبيراً فنياً أميناً لاتجاه هذه الفترة التقدمي الأساس، أي، الدفاع التاريخي عن التقدم. وقد أصبح سكوت في الحقيقة أحد كتّاب عصره الأكثر شعبية وقراءةً على صعيد عالمي. والتأثير الذي مارسه في كامل الأدب الأوروبي لا حدَّ له. وأهم كتّاب هذه الفترة، من بوشكين إلى بلزاك، إنما يدلّهم إلى طرق جديدة في عملهم هذا النمط الجديد في التصوير التاريخي. إلّا أن من الخطأ الاعتقاد بأن الموجة العظيمة من الروايات التاريخية في النصف الأول من القرن التاسع عشر تعتمد في الواقع على مبادئ سكوت. وقد سبق أن رأينا أن مفهوم الرومانتيكية التاريخي معارض لمفهوم سكوت تماماً. ويوجد، طبعاً، شيء أكثر من هذا يمكن قوله عن الاتجاهات الأخرى في الرواية التاريخية. وسنذكر اتجاهين هامين اثنين فقط: فمن جهة هناك الرومانتيكية الليبرالية، التي تشترك كثيراً جداً في وجهة النظر والشكل مع الأساس الأصلي للرومانتيكية، مع الصراع الأيديولوجي ضد الثورة الفرنسية، إلا أنها، مع ذلك، واستناداً إلى هذه الأسس المتناقضة وغير المؤكدة، تدافع عن أيديولوجية التقدم المعتدل. ومن جهةٍ أخرى، هناك الاتجاه الذي يمثله كتّابٌ لهم

أهميتهم من أمثال غوته وستندال، اللذين أبقيا، دون مساس، على الكثير من وجهة نظر القرن الثامن عشر، واللذين تحتوي إنسانيتهما، حتى نهايتها، عناصر قوية من الحركة التنويرية. ولا يمكن، بطبيعة الحال، أن تكون مهمتنا هنا إعطاء حتى أبسط عرضٍ لتصارع هذه الاتجاهات. وسنكتفي بمجرد أن نحلل باختصار بعض النماذج التمثيلية الهامة. وسنشير إلى كتّابٍ لهم أهميتهم إما لأنهم يؤثرون بشكل مباشر في التطور اللاحق، وإما لأنهم، كما هو شأن سكوت، يقدمون الاتجاه المضاد لهذا التطور، وهم، بالتالي، ملائمون غاية التلاؤم للأزمة الراهنة في الرواية التاريخية.

وبإمكاننا أن نهمل في هذا الملخص معاصري سكوت ومقلديه الإنكليز. ولم يكن لسكوت إلا مقلدٌ واحد جدير بالذكر في اللغة الإنكليزية، ورث بل وسّع بعض المبادئ التي يستند إليها اختيار موضوع وأسلوب التصوير، أي الأميركي، كوبر. ففي مجموعته الروائية الخالدة «**قصة جامع الجلود**» يضع كوبر موضوعاً هاماً من مواضيع سكوت، أي سقوط المجتمع العشيري، في القلب من تصويره، وإذْ يتطابق هذا الموضوع مع التطور التاريخي لشمال أميركا، فهو يكتسب مظهراً عاماً جديداً كلياً. وهو عند سكوت مسألة تطور له من العمر قرون ومملوء بالتناقضات، مسألة الطرق المختلفة التي تُكيّف بها بقايا المجتمع العشيري مع النظام الإقطاعي ومن ثمّ مع الرأسمالية الناشئة، ومسألة انحطاط هذا التكوين العشيري، البطيء والمملوء بالأزمات. وفي أميركا، كان التاريخ نفسه قد طرح التضاد على نحو أكثر قسوةً ومباشرة؛ فرأسمالية فرنسا وإنكلترا المستعمرة تدمر مادياً ومعنوياً مجتمع الهنود الحمر العشيري الذي كان قد ازدهر بشكل ثابت تقريباً آلاف السنين.

إن تركيز كوبر على هذه المشكلة، على الانحطاط المادي والتمزق

المعنوي لقبائل الهنود الحمر يعطي رواياته منظوراً تاريخياً كبيراً وواسعاً. ومع ذلك، ففي ذات الوقت، تعني المباشرة والصراحة في التضاد الاجتماعي إفقاراً لعالمه الفني، مقارنةً مع سكوت. ويبرز هذا عند كوبر بصورة خاصة في تصويره الإنكليز والفرنسيين، الذين يصور معظمهم بصورة تخطيطية، وبسيكولوجية سطحية، وروح دُعابة وفكاهةٍ، رتيب ومفتعل. وينتقد بلزاك بشدة هذا الضعف عند كوبر، الذي اعتبره، لولا ذلك، جديراً بوراثة سكوت. وفي رأيي يكمن مصدر هذا الضعف في أن الأوروبيين الأفراد الذين يظهرون ظهوراً متقطعاً في روايات كوبر يعيشون حياة أكثر عزلةً بكثيرٍ من الأسياد الإقطاعيين وسكان المدن عند سكوت، ولا يتفاعلون اجتماعياً.

ويتركز اهتمام كوبر في تصوير مجتمع الهنود الحمر العشيري الآخذ بالانحطاط بشكل مأساوي. وبعظمةٍ ملحمية حقاً، يفصل كوبر عمليتي الانحطاط المأساوي والاجتثاث الطبقي الإنساني والمعنوي. وهو يقصر سمات الانحطاط المأساوية المثيرة على عدد قليل من شخصيات متبقية كبيرة من قبيلة ديلاوير، بينما يطرح مظاهر تحلل الهنود الحمر المعنوي طرحاً واسعاً ومفصلاً في القبائل المعادية. وهذا يبسط ولا شك تصويره، ولكنه يمنحه في بعض أجزائه أهمية أشبه بالملحمية.

إلا أن أعظم إنجازات كوبر الفنية هو تطويره الرائع لما أتى به سكوت وهو «بطل منتصف الطريق». والشخصية المركزية لهذه الروايات هي ناثنيال بمبو، الصياد الإنكليزي البسيط، الأميّ، وهو أحد طلائع مستعمري أميركا، الذي هو، رغم ذلك، وبوصفه واحداً من الناس العاديين، ينجذب بعمقٍ إلى نبل الهنود الحمر الإنساني والبسيط، ويدخل في ارتباط إنساني لا ينفصم مع بقايا قبيلة ديلاوير. وصحيح أن موقفه الأخلاقي بصورة عامة يبقى موقف رجل أوروبي،

إلا أن حبه للحرية غير المقيد، وانجذابه إلى الحياة الإنسانية البسيطة، يُقرّبانه إلى هؤلاء الهنود الحمر أكثر مما يقرّبانه إلى المستعمرين الأوروبيين الذين يتلاءم معهم في الظروف الاجتماعية الموضوعية. وفي هذه الشخصية الشعبية، البسيطة، التي تستطيع فقط أن تعيش مأساتها عاطفياً، ولكنها لا تفهمها، يصوّر كوبر مأساة هؤلاء المستعمرين الأوائل التاريخية الهائلة، الذين هاجروا من إنكلترا لكي يحتفظوا بحريتهم، إلّا أنهم يهدمون هذه الحرية بأعمالهم هم في أميركا. وقد عبّر مكسيم غوركي عن هذه المأساة بصورة جيدة جداً:

> إنه، بوصفه مستكشف غابات وسهوب «العالم الجديد»، يشق طريقاً جديدة فيها لأناسٍ يدينونه في وقت لاحق بوصفه مجرماً لأنه تجاوز على قوانينهم الخاصة بالارتزاق، تلك القوانين التي هي، بالنسبة لشعوره بالحرية، غير مفهومة أيضاً. وطوال حياته، خدم على نحو غير واع القضية الكبيرة الخاصة بالتوسع الجغرافي للحضارة المادية في قطر سكانه غير متحضرين، ووجد نفسه عاجزاً عن العيش في ظروف هذه الثقافة التي شق من أجلها الطرق الأولى.

إنّ غوركي يبيّن هنا بدقة كبيرة كيف أن مأساة تاريخية عظيمة، بل بالحقيقة مأساة تاريخية عالمية، يمكن تصويرها عبر مصير إنسان عاديّ من الشعب. ويبين كوبر أن مأساة كهذه تتحول إلى ما هو أكثر إثارةً من الناحية الفنية إذا ما صُوّرت في بيئة تنمو عضوياً فيها التناقضات الاقتصادية المباشرة والتناقضات الأخلاقية الناشئة عنها من مشاكل الحياة اليومية. ومأساة الروّاد تُربط هنا ربطاً رائعاً مع الانحطاط المأساوي للمجتمع العشيري، ويكتسب أحد التناقضات الكبيرة في رحلة تقدم الجنس البشري تجسيداً رائعاً ومأساوياً.

إنّ هذا المفهوم المتعلق بتناقضات التقدم البشري هو ثمرة المرحلة التالية للمرحلة الثورية. وقد سبق أن اقتبسنا ملاحظة بوشكين حيث يبين، بوضوحٍ ووعيٍ، أن تصوير سكوت للتاريخ يرمز إلى عصر جديدٍ حتى بالمقارنة مع شكسبير وغوته. وهذا الوضع التاريخي الجديد يمكن أن يُدرس بمنتهى الوضوح في غوته نفسه. فقد كان غوته نصيراً للتقدم متحمساً في كل مجال وحتى النهاية. ثم حتى النهاية كان يتتبع الظواهر الجديدة في الأدب بانتباهٍ وتفهم. وقد درس وانتقد تفصيلاً، ليس سكوت ومانزوني فقط، بل كذلك، في الأيام الأخيرة تقريباً من حياته، أعمال ستندال وبلزاك العظيمة الأولى.

ومع ذلك، فإن علاقة غوته بسكوت مشكوك فيها، وإن تأثير سكوت في أسلوب غوته الخلّاق ليس حاسماً تماماً. وفي تصوير المكان والزمان التاريخيين، وفي الحفاظ على نفسية الشخوص التاريخية الفعلية حتى في لحظات تألقها، يكون غوته دائماً شاعراً في الفترة التي سبقت سكوت. وليس بمقدورنا هنا تحليل مختلف الأحكام التي أصدرها غوته على سكوت، وتطورها والتناقض فيها. ولكن يكفي أن نذكر التناقض نفسه. فقد سبق أن اقتبسنا تعليق غوته المتحمس على رواية «**روب روي**». وبإمكان المرء أن يقتبس عدداً كاملاً من هذه التعليقات. إلا أنه في محادثاته مع المستشار فون موللر، يضع غوته، في إحدى النقاط، بايرون فوق سكوت إلى درجة عالية، قائلاً عن الأخير: «لقد قرأت روايتين لوولتر سكوت، وأنا أعرف الآن ما يبغيه وما يستطيع أن يفعله. إنه ليسليني دائماً، إلا أنني لا أستطيع أن أتعلم أي شيء منه».

إن التصريح المدلى به إلى إيكرمان الذي اقتبسناه، يعود إلى فترة لاحقة، لذا فسيكون لدى المرء ما يبرر الافتراض أن غوته عدل رأيه عن سكوت في وقت لاحق. إلا أن الأعمال الحاسمة لغوته اللاحق

لا تظهر أي أثرٍ لأي تأثير فاعلٍ لمفهوم الناس والأحداث التاريخي الجديد. ويتسع الأفق الاجتماعي لدى غوته اللاحق أكثر فأكثر، ويتعمق باستمرارٍ تبصره في الجدلية المأساوية للحياة البرجوازية الحديثة، إلا أنه، بقدر تعلق الأمر بتجسيد الزمان والمكان والنفسية التأريخية المتساوقة، لا يتجاوز إطلاقاً المرحلة التي بلغها في نضجه. ويبقى الطابع التاريخيّ لأعمال من أمثال رواية «**إيغمونت**» بهذا الصدد قمة إنجازه. والحقيقة، فهو حتى في غضون فترة تعاونه مع شيللر، كان لا يزال يميل بقوةٍ إلى تصوير الأحداث المحلية المهمة وفقاً لطابعها التاريخي الصرف؛ وكان يرغب في أن يجد أساساً مشخصاً فنياً لجوهرها الاجتماعي - الإنساني الصافي، حيث لم يلزمه أو يربطه بأيّ زمن تأريخي محدد. وبالإمكان رؤية تقليد التنويرية المبسط هذا بوضوح بأساليب مختلفة في رواية «**رينارد الثعلب**» ورواية «**الفتاة الطبيعية**». والأحداث الاجتماعية والتاريخية المهمة التي تدخل في رواية، **ڤيلهلم ميستر**، مثلاً (الحرب، إلخ)، يجري عمداً إبقاؤها تجريدية جداً، بل أكثر تجريدية مما عند فيلدينغ أو سموليت، مثلاً. وغوته هنا يقتفي التقليد الفرنسي وليس الإنكليزي. وكل هذه الميول الفنية التي تبلورت في غوته قبل فترة سكوت محفوظة، وتصبح، في الحقيقة، أكثر بروزاً في مرحلته الأخيرة (الصلات الانتقائية - **فاوست الثاني**). وحتى بوصفه حكماً انتقادياً في التطورات الجديدة، فإن تقليداً قوياً من ليسنغ لا يزال يعيش في غوته، كما سنرى.

وهكذا ينتمي عمل غوته في جوهره إلى مرحلة التجسيد التاريخي السابقة لسكوت. ومع ذلك، فقد رأينا أيضاً أن غوته أدرك ظروفاً معينة تحكم نشوء الرواية التاريخية وموضوعها بوضوح أكثر بكثير مما كان لدى أي من معاصريه الألمان. وقد رأى بصواب بالغ مغزى تاريخ إنكلترا المستمر، والمجيد بالنسبة للجيل الحاضر. وهذا

الأساس الفعلي للرواية التاريخية منعدم في العديد من الأقطار الأوروبية المهمة، ولا سيما في ألمانيا وإيطاليا.

وفي الأربعينات، كتب هيبيل، وهو يتابع مراجعة قام بها ڤيليبالد ألكسيس لإحدى مسرحياته، على نحو شديد وقاطع جداً، عن هذه العلاقة يقول:

«صحيح جداً هو أننا الألمان لا نملك علاقة مع تاريخ شعبنا... ولكن ما سبب هذا؟ إنه لأن هذا التاريخ كان **بغير نتيجة**، لأننا عاجزون عن النظر إلى أنفسنا بوصفنا نتائج تطوره العضوي كالإنكليز والفرنسيين، مثلاً، لأن ما نحتاج إليه هو وجوب أن نسمي تاريخنا ليس تاريخ **حياتنا**، بل **مرضنا** الذي لم يبلغ بعد أزمته».

وعن الفشل الحتمي للكتّاب الألمان الذين عالجوا مواضيع هوهنستوفن، يقول بصراحة حادة إن هؤلاء الأباطرة «لم تكن لهم أية علاقة» بألمانيا «غير علاقة **الدودة الشريطية بالمعدة**». وهذا الوضع ينتج حتماً مواضيع، هي إما صدفيَّة، أو زائفة في الواقع، ما لم يكن الكتّاب قادرين على جعل هذا الظرف الحرج أو الخطر، هذه الجزئية، وهذه المأساة الخاصة بتاريخهم نفسه، مركز تصويرهم.

وفي ألمانيا، لم توجد الظروف الأيديولوجية لهذا النوع من التفسير. وقد بقيت المعالجة الوحيدة لسرد تاريخي على مستوى رفيع توجد فيه عناصر وملامح هذا الظرف المأساوي وجوداً غير واعٍ وغريزياً، أي رواية كليست، «**ميشيل كوهلهاوس**»، قصة وحيدة ليس في الأدب الألماني فحسب، وإنما في عمل الكاتب نفسه. وكما كان غوته قبله في «**غوتز ڤون بيرليشينغن**»، يعود كليست أيضاً، وبشعور تاريخي حقيقي، إلى أزمة كبيرة في التاريخ الألماني، إلى زمن الحركة

الإصلاحية. وفي كلا العملين، ينجم التناقض عن الصراع بين استقلال الفرد في القرون الوسطى (ذلك الفرد الذي تنبع نفسيته وأخلاقيته من «فترة تاريخية» بمعنى فيكو وهيغل) والعدالة التجريدية للدولة العصرية البارزة من العهد الإقطاعي. ومن السمات التي تتميز بها الطريقة التي يُحكم بها على التطور الألماني عند الشابين غوته وكليست معاً هي أن استمرار الحركة الإصلاحية الديمقراطي، أي الحرب الفلاحية، هو إما غائبٌ عن كامل الصورة وإما أنه يبدو فقط في شكل اتجاه سلبي. وبالرغم من آراء كليست المحافظة سياسياً واجتماعياً فإن قصته المتسمة بالحبكة المحكمة والحادة تبين بوضوح الآثار الأيديولوجية للتحول التاريخي الذي كان قد حدث منذ دراما شباب غوته. وبينما عند الأخير تظهر الحركة الإصلاحية، بما فيها لوثر، جانباً تقدمياً صرفاً، أي التحرر من التنسك وانعدام الحرية القروسطيين، فعند كليست تتحرك الاتجاهات المشكوك فيها، بل الواقع السلبية تماماً، للحركة الإصلاحية وعلاقاتها مع النظام الاستبدادي للدول الصغيرة، إلى المقدمة وتصبح عوامل حاسمة في الصراع المركزي.

إن الموقع الفريد الذي تحتله هذه القصة في الأدب التاريخي الألماني ليس مردّه إطلاقاً هو أنها تواصل، بدهياً، تجسيد مشاكل التاريخ الألماني الفعلية. وتظهر هذه الفرادة نفسها (بعد إجراء جميع التغييرات الضرورية كما هو عند غوته) في أن هذه المعالجة الهامة لفهم فني للتاريخ الألماني لا يمكن أن تجد أية متابعة في أعمال كليست طوال حياته أيضاً. وغوته، بطبيعة الحال، يستخلص بوعي جميع النتائج الضرورية من هذا الموقف: باستثناء الفصلين الأول والرابع من الجزء الثاني من «**فاوست**»، حيث يظهر مرة أخرى موضوع الكوتز، بعد أن صُحح على ما يبدو - وهو الآن على تضاد مع تجارب

غوته التاريخية التي زيدت غنىً وعمقاً - وهو لا يعود مرة أخرى إلى موضوع التاريخ الألماني. أما كليست، فهو، من جهة أخرى، يضم أكثر مواد التاريخ الألماني تنوعاً في عمله الدرامي. إلا أن أسلوب معالجته لا يظهر أي أثر للتقدمية الرئيسة لرواية «**كوهلهاوس**»؛ فهي من جهة عَرَضيّة، تعالج الأساس التاريخي كمجرد مبرر للتعبير عن تجارب شخصية وذاتية صرف؛ وهي من جهة أخرى تعطي أجوبة رجعية على أسئلة عن التاريخ هامة. (تتقاطع في معظم الأحيان سلسلتا المواضيع؛ ولنفكر في مشي هومبرغ في نومه). وهكذا يؤكد كليست بشدة فقر التاريخ الألماني الذي أشرنا إليه سابقاً.

إن الخط المهيمن في التاريخ الأدبي في ألمانيا كان خط الرجعية الرومانتيكية، أي التمجيد التبريري للعصور الوسطى. وقد وُلد هذا الأدب قبل سكوت بفترة طويلة، على يد نوفاليس وفكينرودر وتيك. وكان نتاج تأثير سكوت هنا في أقصى الحالات إعطاء التفصيل طابعاً أكثر واقعية، وهو اتجاه نما في العمل الأخير لكل من آرنيم وتيك. إلا أنه لم يحقق، وما كان بإمكانه أن يحقق، تغيراً فعلياً. وكان ذلك بصورة رئيسة لأسباب سياسية وأيديولوجية، إذْ يتضح مما قلناه سابقاً أن ما كان الأهم في كتابة سكوت ووصفه للشخصيات الروائية لم يكن بمقدور الرومانتيكية الرجعية أن تستوعبه وتطبقه بأي حال من الأحوال. وكان بمقدور الرومانتيكيين، في أفضل الحالات، أن يتعلموا مجرد المظاهر الخارجية من سكوت.

إن الموقف ليس أفضل جداً في ما يخص الرومانتيكية الليبرالية اللاحقة، والرومانتيكية المشوبة بالليبرالية. فقد حرر تيك في تطوره اللاحق نفسه من العديد من النزوات الذاتية والرجعية في فترته المبكرة. وقصصه التاريخية اللاحقة هي على مستوى أعلى إلى درجة كبيرة، وذلك من حيث الاتجاه على الأقل، من القصص الأولى، ولا

سيما الجزء الكبير غير الكامل من روايته «**الثورة في جبال سيڤين**». ولكن (تيك)، هنا أيضاً، كان عاجزاً عن أن يرث أي شيء له أهميته من سكوت. وتنطلق كتابة هذا العمل بأكملها من الأفكار الدينية من انتفاضة هيغونيتو الأخيرة في فرنسا. ويتشكل التمثيل الحقيقي بمناقشات دينية، وأشكال اعتيادية من الاعتقاد الصوفي، ومشاكل أخلاقية صرف تتعلق بالسلوك (القسوة أو الرحمة)، وتحولات من دين إلى آخر وهلم جرّاً. وأما حقيقة أن التمرد تمتد جذوره في الحياة، والمشاكل التي تؤثر في حياة الناس أنفسهم، فهذه مهملة عملياً. وليست حياة الناس حاضرةً إلا بوصفها مادة تصويرية تجريدية للصراعات الروحية والأخلاقية المستمرة في عالمٍ معزول «فوق».

إن الكاتب الألماني الوحيد الذي يمكن للمرء أن يقول عنه، بشيء من الإنصاف، إنه يتمسك بتقاليد سكوت هو ڤيليبالد أليكسيس. فهو قاص حقيقي له موهبة حقيقية في ما هو حقيقي تاريخياً في أخلاق ومشاعر الناس. والتاريخ عنده هو أكثر من أزياء وزخارف إلى درجة كبيرة؛ إنه يقرر فعلاً الحياة والفكر والشعور والسلوك لدى شخوصه. ونتيجة ذلك هي أن عالم القرون الوسطى لدى ڤيليبالد أليكسيس هو مبعدٌ أيضاً عن موضوع القصيدة القصصية للرومانتيكية الرجعية. إلّا أن ضيق مواضيع الكتابة الألمانية يفرض الشعور به بأعلى درجات البروز بالضبط عند هذا الكاتب الواقعي الموهوب وواضح الرؤية. فرواياته تعاني من بؤس التاريخ البروسيّ، من الصِّغَر الموضوعي للصراعات بين النبلاء والملك والبرجوازية في بروسيا. وبالضبط لأن أليكسيس واقعي تاريخي حقيقي، تبرز هذه السمات الصغيرة بقوة في كتاباته، مؤثرة في كل من الحبكة وخلق الشخصيات الروائية، وسالبةً أعماله المتصورة بشكل صحيح والمرسومة بشكل جيد من تلك الشمولية والإقناعية اللتين تمتعت بهما روايات سكوت. وبالرغم من مواهبه فهو

يبقى أسيراً في العالم المحلي. وكان غتزكاو قد أدرك هذا منذ فترة طويلة جداً. ويشارك في هذا الحكم بلا تحفظ معجبٌ بأليكسيس صريح مثل تيودور فونتاني. فهو يستشهد بقول غتزكاو: «بيد أن التاريخ المحلي للمارك يجب أن يُحوَّل إلى تاريخ الرايخ... لأن كل ألمانيا... يجب أن تبقى إلى الأبد حلماً». ويلخص فونتاني هذه الفكرة على النحو التالي:

> كم كبيرة أو ضئيلة كانت الأهمية التاريخية والسياسية للأحداث الموصوفة في هذه الرواية؟ ربما لم تكن جميعها ضئيلة، إلا أن من المؤكد أنها ليست كبيرة جداً أيضاً، وما من جهد أياً كان مقداره سيجعل يوماً من المارك تلك الأرض الموعودة التي عرف أولئك الموهوبون ببعد النظر السليم بأنها مصير ألمانيا منذ البداية. إلا أن هذه الفكرة تتخلل كل الروايات، بينما كان ناخبو براندبيرغ في الحقيقة مجرد تابع للرايخ، وكان المجد المحلي لمدننا، بقدر تعلق الأمر بالثروة والسلطة والثقافة، قد تلاشى بالإضافة إلى ألمانيا الفعلية، وبالإضافة إلى مدن الرايخ والهانسا.

وفي إيطاليا، كانت الموضوعات التاريخية بالمثل غير ملائمة. إلّا أن سكوت وجد هنا وارثاً وسّع ميوله بأصالة رائعة، متجاوزاً إياه في بعض الجوانب، وإنْ كان ذلك في عمل واحد، معزول. ونحن نشير، طبعاً، إلى رواية مانزوني: «**المخطوبات**». وقد اعترف سكوت نفسه بعظمة مانزوني. وحين قال له مانزوني في ميلانو بأنه تلميذه، أجاب سكوت بأن رواية مانزوني في هذه الحالة هي أفضل أعماله. إلّا أن الشيء المميز هو أنه فيما كان سكوت قادراً على كتابة عدد وافر من الروايات عن التاريخين الإنكليزي والاسكتلندي، كان مانزوني قد

قصر نفسه على هذه الرائعة الوحيدة. ومن المؤكد أن مردّ هذا ليس أي تحددٍ في موهبة مانزوني الشخصية. فإبداعيته في رواية قصةٍ ما وخياليّته في تقديم الطبقات الاجتماعية الأكثر تنوعاً، وجنوحه إلى الدقة والصدق التاريخيين في الحياتين الداخلية والخارجية، كل ذلك يبلغ على الأقل مصاف هذه المواهب عند سكوت. والحقيقة، ففي تنوع وعمق خلق الشخصيات الروائية، وفي الأسلوب الذي يستنفد به جميع الإمكانات الشخصية والنفسية للصدامات المأساوية الكبيرة، فإن مانزوني هو المتفوق على سكوت. وبوصفه مبدع أفراد، فهو فنان أعظم من سكوت.

وبوصفه فناناً كبيراً حقاً، فقد اكتشف أيضاً موضوعاً مكّنه من التغلب على لاملاءمة التاريخ الإيطالي الموضوعية وعلى خلق رواية تاريخية حقيقية، أي، رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات. وهو يضع الأحداث التاريخية في الخلف إلى مسافة أبعد مما فعل سكوت، بالرغم من أنه يرسمها بتشخيصٍ تاريخي للبيئة تعلمه من سكوت. إلا أن موضوعه الأساس هو أزمةَ تاريخٍ وطنيٍّ أقل حسيّةً وتاريخيةً بكثير مما هو دائماً عند سكوت؛ إنه بالأحرى الظرف الحرج لكامل حياة الشعب الإيطالي، الناجم عن تجزئة إيطاليا، عن الطابع الإقطاعي الرجعي الذي كانت الأقسام المجزأة من القطر قد احتفظت به بسبب حروبها الصغيرة الضروس والمستمرة واعتمادها على تدخّل الدول الكبرى. وهكذا، ففيما تكون قصة مانزوني المباشرة مجرد حدثٍ محسوس معين مأخوذ من الحياة الشعبية الإيطالية - حبّ فلاح شاب وشابة، انفصالهما وزواجهما - ، فإن عرضه يحوّلها إلى مأساة عامة من مآسي الشعب الإيطالي في حالة من التدهور والتجزؤ الوطنيين. وبغير أن تخرج إطلاقاً عن الإطار المحسوس للزمان والمكان والعصر، ونفسية

الشخوص المكيّفة طبقياً، تنمو قصة عاشقي مانزوني فتصبح هي مأساة الشعب الإيطالي كلاً.

ونتيجةً لهذا المفهوم الرائع والعميق تاريخياً، يخلق مانزوني رواية يخرج فيها الإنساني أقوى بكثير مما عند أستاذه. إلا أن طبيعة موضوعه الداخلية تبين أنّ هذا كان يجب أن يكون رواية فقط، وأنه لم يكن ممكناً أن يتكرر إلا بمعنى سيّئ. وسكوت لا يكرر أبداً نفسه في رواياته الناجحة؛ لأن التاريخ نفسه، أي تمثيل الأزمة المعنية، ينتج دائماً شيئاً ما جديداً. ولم يزود التاريخ الإيطالي عبقرية مانزوني بهذا التنوع الدائم من المواضيع. ويبرز مانزوني حذقه الفني في شق الطريق الوحيد الذي أمكن أن يؤدي إلى مفهوم عن التاريخ الإيطالي فخم، وفي إدراكه أن روايةً له واحدةً فقط كانت ممكنة.

إلا أن هذا، بطبيعة الحال، كانت له عواقبه بالنسبة للرواية التاريخية. وقد أكدنا هنا تلك السمات الإنسانية والشاعرية في مانزوني، حيث يتجاوز سكوت في عدة جوانب. إلّا أن غياب ذلك الأساس التاريخي الكبير الذي أكبره غوته في سكوت، ربما لا يمكن قصر آثاره على موضوع الرواية فقط. فقد كانت له كذلك آثار فنية داخلية: فغياب ذلك الجوّ التاريخيّ العالمي الذي يمكن الشعور به عند سكوت، حتى حين يكون مقدماً صورة «واسعة» لحروب عشيرية صغيرة، يُظهر نفسه في مانزوني في محدودية معينة في الأفق الإنساني من جانب شخوصه. وبالرغم من كل الصدق الإنساني والتاريخي، وبالرغم من كل العمق النفسي الذي يهبها مؤلفها، فإنّ شخوص مانزوني عاجزة عن الارتفاع إلى تلك القمم النموذجية تاريخياً التي تَسِمُ ذرى أعمال سكوت. وبالمقارنة مع دراما سكوت البطولية عن جيني دينز أو ريبيكا، فليس مصير لوسيا في الواقع أكثر من قصيدة قصصية مهددةٍ من الخارج، بينما تلتصق تفاهة حتمية بالشخوص السلبية

في الرواية: فسلبيتها عاجزة عن أن تكشف جدلياً عن المحدوديات التاريخية لكامل الفترة ومعها أيضاً محدوديات الشخصيات الإيجابية، كما تفعل، مثلاً، شخصية فارس الهيكل في رواية «**إيڤانهو**».

إن الوضع بصدد إمكانات الرواية التاريخية مختلف جداً في أكثر بلدان العصر تأخراً، أي، روسيا. فبالرغم من التأخر الاقتصاديّ والسياسيّ والثقافيّ، خلقت الاستبدادية القيصرية وحدة قومية ودافعت عنها ضد الأعداء الأجانب. ولهذا السبب، استطاع ممثلو القيصرية البارزون أن يؤدوا مهمة شخوص في رواية تاريخية، لا سيما إذا كانوا يؤيدون إدخال الثقافة الغربية في روسيا. والحاضر، وإن كان بعيداً جداً من حيث الزمن، منتهجاً أهدافاً اجتماعية وسياسية وثقافية مختلفة جداً، سيكون قادراً على أن يحس في عملٍ كهذا تاريخه السابق بالذات، أي الأساس الفعلي لوجوده بالذات. ولا يوجد في كامل مجرى التاريخ الروسي، في جانبٍ قوميٍّ ما، أي شيء من تفاهة الظروف في التاريخين الألماني أو الإيطالي. وتعطي هذه الأريحية التاريخية في الحياة القومية الصراعات الطبقية، أيضاً، خلفية تأريخية مهمة، أي مستوى تاريخياً مهماً. فلانتفاضات بوغاجوف وستنكارازين الفلاحية عظمة تاريخية، مأساوية، كما للقليل من الانتفاضات على هذا المستوى في أوروبا الغربية. وحرب الفلاحين الألمانية هي وحدها التي تفوقها في الروعة التاريخية، المأساوية، حين بدا التخلص من التدهور القومي، وإقامة الوحدة القومية، شيئاً متوقعاً على الأقل في الأفق، ولكن، طبعاً، ليس إلّا ليتلاشى مأساوياً حين حُطمت الانتفاضة.

وهكذا فليس مصادفةً أن فُهمت في روسيا، ثورة سكوت الخاصة بصنع العصر في تصوير التاريخ على نحو ربما كان أسرع وأعمق مما فهمت به في أي مكان آخر في أوروبا. وقد قدّم بوشكين، ومن ثم

بيلينسكي، إضافة إلى بلزاك، التحليل الأصوب والأكثر بحثاً للمبادئ الجديدة في فن سكوت التاريخي. ويفهم بوشكين، بصورة خاصة، بوضوح وشجاعة من ذات اللحظة الأولى، التعارض الجدلي بين سكوت ورواية الرومانتيكيين الفرنسيين التاريخية الزائفة. فهو يهاجم بشدة كل شكل من التحديث، ولا سيما أسلوب جمع الماضي والحاضر معاً بإلْباسِ التلميحات الفردية إلى الظاهرات المعاصرة لباساً تاريخياً، بالرغم من أن الشخوص يحتفظون بأحاسيسهم الحديثة، بغض النظر عن ملابسهم: «البطلات الغوطيات يتلقين تعليمهن عند مدام كاميان، وساسة القرن السادس عشر يقرأون صحيفة **التايمز** وصحيفة **جورنال دي ديبات**». كما يكافح بوشكين ممارسة ڤيغني وڤيكتور هوغو الرومانتيكية القائمة على وضع «الرجال العظام» في المركز من تصويراتهما التاريخية، ووصف خصائصهم عن طريق الحكايات الموثّقة تاريخياً، أو حتى المبتدعة. وهكذا فهو يعطي تخطيطاً شخصياً، يتسم بالسخرية والتحطيم، لشخصية ميلتون في مسرحية هوغو «**كرومويل**» ورواية ڤيغني «**سينك مارس**». وهو يقارن هنا بحدة بالغة بين الاتجاه المسرحي الرومانتيكي الفارغ وبساطة سكوت العميقة والأصيلة.

وتظهر رواية بوشكين التاريخية، «**ابنة الكابتن**»، وروايته الناقصة، «**زنجي بطرس الأكبر**»، دراسةً عميقة جداً في مبادئ التركيب عند سكوت. وطبيعي أن بوشكين ليس أبداً مجرد تلميذ لسكوت. وذلك أن دراسته لسكوت واستيعابه مبادئ سكوت في التركيب ليسا بأي معنى هما أساساً مسألة شكل. بل على العكس، فإن تأثير سكوت الكبير في بوشكين يكمن، قبل كل شيء، في تعزيزه الاتجاه الشعبي المتواجد فعلاً عند بوشكين. وهكذا، إذا كان الأخير يبني رواياته التاريخية بنفس طريقة سكوت، أي مع «بطل منتصف الطريق» بوصفه

الشخصية الرئيسة، ومع الشخصية المهمة تاريخياً والمتواجدة عَرَضياً فقط، فإن تركيبهما المتشابه ينبع من تشابه في موقفهما من الحياة. وقد أراد بوشكين، كما كان شأن سكوت، أن يصوّر في رواياته التاريخية نقاط تحول هامة وحاسمة في الحياة الشعبية. وبالنسبة له أيضاً، لم يكن اضطراب الحياة الشعبية الماديّ والمعنوي مجرد نقطة الاختلاف بل أيضاً المهمة المركزية في التصوير الفني. وفي نظره، أيضاً، كان الرجل العظيم في التاريخ ليس مهماً وهو منعزل، يعيش لنفسه وحدها، أو بسبب «عظمة» غامضة، نفسية، بل بوصفه ممثل تيارات مهمة في الحياة الشعبية. واستناداً إلى هذا الأساس، وبصدق تاريخي رائع وحقيقة إنسانية، يرسم بوشكين في يوغاجوف وبطرس الأول شخصيات تاريخية لا يمكن أن تنسى. والأساس الفني لهذه العظمة هي أيضاً تصوير السمات الحاسمة في الحياة الشعبية، في تشابكها وتعقدها التاريخيين الحقيقيين. وبوشكين يحذو أيضاً حذو سكوت في إدخال أبطال «منتصف الطريق» في صراعات إنسانية كبيرة أثناء أزمة تاريخية، وفي فرض تجارب ومهمات استثنائية عليهم لإظهار قوتهم في ظل هذه الظروف المبهضة التي تتجاوز مستواهم العادي السابق، لإظهار الميزات الحقيقية والأصيلة إنسانياً فيهم وفي الشعب.

إلّا أن بوشكين ليس البتة مجرد واحدٍ من حواري سكوت. فهو يخلق رواية تاريخية ذات نمط أعلى جمالياً من نمط رواية أستاذه. ونحن نؤكد كلمة «جمالياً» على سبيل النصح. ذلك أن بوشكين، في تفسير التاريخ نفسه، يواصل السير على طريق سكوت، وهو يطبق طريقه الأخير على التاريخ الروسي. إلا أن بوشكين، على غرار مانزوني، وإن كان ذلك بطريقة مختلفة (انسجاماً مع شخصية الكاتبين والفرق بين بلديهما)، يتفوق إلى درجة كبيرة على سكوت في فنيّة خلق شخصياته الروائية وتأطير قصته الجمالي.

والسبب هو أن سكوت، أية كانت العبقرية التي يظهرها في رسم الخطوط التاريخية العريضة لقصةٍ ما أو النفسية الاجتماعية - التاريخية لشخوصه، يهبط، في معظم الأحيان، بوصفه فناناً، إلى ما تحت مستواه هو. وهنا، أنا لا أفكر كثيراً في خلق الشخصيات الروائية المبتذل والتقليدي في معظم الأحيان، ولا سيما في شخصياته الرئيسة، وإنما أفكر بصورة رئيسة في الاستكمال الفني الأخير لكل تفصيل، واجتذاب كل جمال إنساني خفيّ من الأفعال والاستجابات الفردية لشخوصه. وفي هذه المسائل يكون سكوت، إذا ما حكم عليه بمستويات من كتّاب على غرار غوته وبوشكين، مهلهلاً وسطحياً نوعاً ما. إن عينه الرائعة تمكنه من اكتشاف وفرةٍ - لا نهاية لها تقريباً - من السمات الصحيحة تأريخياً واجتماعياً والمهمة إنسانياً في الأحداث التاريخية. إلا أنه غالباً ما يقنع بإنتاج ما يراه في شكل ملحميّ طيّع ومريح، متمتعاً بلذة عفوية في حكاية قصته، وبألا يتجاوز ذلك فنياً. (أما أن وراء هذه العفوية الرائعة معرفة تاريخية غنية وعميقة، وخبرة حياتية هامة، إلخ. . . فذلك ما لا يتطلب، في اعتقادنا، أيّ تأكيد آخر).

إلا أنّ بوشكين يتجاوز هذه المرحلة من رؤية الواقع وتشكيله. فهو ليس شاعراً فحسب، يرى العالم رؤية غنية وصائبة - إن سكوت يفعل هذا، أيضاً. إنه في نفس الوقت، وقبل كل شيء، فنان، وشاعر - فنان، كما قال بيلينسكي. إلا أن من السطحية المفرطة تفسير هذا الطابع الفني لدى بوشكين بمجرد النشاط الفنّي، الصراع الذي لا يهدأ من أجل الجمال (أو حتى، كما لا يزال يحدث أحياناً اليوم، بمعنى الجمالية الحديثة). والرغبة في الجمال، في الكمال الفني، هي شيء أعمق بكثير وأكثر إنسانية في حالة بوشكين. وفي بوشكين تتواجد مرةً أخرى «إنسانية صرف»، ولكنها، على النقيض من إنسانية غوته، لا

تنتمي إلى فترة سابقة لعهد سكوت في التفسير التاريخي. والسبب هو أنها لا تخرج أبداً عما هو مكيف إنسانياً، بما هو مقرر بالعصر والطبقة، ومع ذلك، فبخطها الواضح والبسيط من الناحية الجمالية، وبتحديدها الكلاسيكي للقصة والنفسية بالضروريّ إنسانياً (في الوقت الذي تحتفظ فيه بصوابها التاريخي)، تنقل كل حدثٍ إلى دنيا الجمال. وهذا الجمال عند بوشكين ليس جمالياً فقط أو في الحقيقة مبدأً «جمالياً». إنه ينطلق لا من متكلبات الشكل التجريدية، ولا يستند إلى فصل للشاعر عن الحياة، وإنما على العكس، هو التعبير عن ارتباط الشاعر العميق جداً والثابت بالحياة. وقد جعلت خصوصية التطور الروسي هذه المرحلة الوسيطة الكلاسيكية الفريدة في الفن الحديث أمراً ممكناً: فهو فن على المستوى الأيديولوجي لكامل التطور الأوروبي السابق، فنٌّ امتص، من حيث المحتوى، «مُشكل» الحياة امتصاصاً تاماً، دون أن يكون مضطراً إما إلى تدمير النقاء الفنيّ في اتجاهه، أي جماله، بسبب هذا «المشكل»، وأما إلى التحول عن غنى الحياة من أجل الجمال.

إن فترة بوشكين سرعان ما حلت مكانها اتجاهات أخرى في كامل الأدب الروسي. وفي تجسيده الجمال، يبقى بوشكين شخصية متفردة، وليس في الأدب الروسي وحده. ويعالج معاصره العظيم الأصغر سناً، غوغول، الرواية التاريخية بطريقة تختلف كل الاختلاف عن طريقته. وقصة غوغول التاريخية العظيمة «**تاراس بلبا**»، تواصل الموضوع الأهم في عمل سكوت، أي، تصوير سقوط مجتمعات ما قبل الرأسمالية المأساوي، أي سقوط النظام العشيري. وتُدخل قصة غوغول عنصرين جديدين على الموضوع، أو بالأحرى، تؤكد جوانب معينةً من الموضوع على نحو أكثر حيويةً مما يفعل سكوت. وقبل كل شيء، فإن القصة الأساسية، وهي الصراع بين القوزاق والبولنديين،

هي أكثر قومية، وأكثر توحداً وملحميةً في طابعها حتى من قصص سكوت. ويكتشف غوغول إمكان هذا التصوير الأروع والأشبه بالملحمي في الواقع التاريخي نفسه، لأن قوزاقه قادرون على الظهور والعمل على نحو أكثر استقلاليةً وبطريقة أكثر اتحاداً من العشائر الاسكتلندية، التي تُعصّر عند سكوت وتُحول إلى ثقافة أكثر تقدماً، وكانت، موضوعياً، ليست أكثر من دميةٍ في الصراع الحاسم بين إنكلترا واسكتلندا. ومن هذا ينمو هناك اتساع في الموضوع قومي - ملحمي، رائع، ويكاد يكون هوميروسيّاً أحياناً، يستطيع غوغول، بوصفه فناناً عظيماً حقاً، أن يستغل إمكاناته استغلالاً كاملاً.

إلا أن غوغول، مع ذلك، كاتب عصري يفهم كلياً الضرورة المأساوية لسقوط عالم القوزاق. وهو يصور هذه الضرورة بطريقة أصيلة جداً، بإدخال نكبة مأساوية، وهي درامية تقريباً في تركيزها، في التركيب الملحمي الواسع للكل: مأساة أحد أبناء البطل الرئيس، الذي يصبح، في حبه فتاة أرستقراطية بولندية، خائناً لشعبه. وقد سبق أن لاحظ بيلينسكي أن الفكرة الرئيسة هنا هي أكثر درامية مما هي عند سكوت بصورة عامة. ومع ذلك، فإن إبراز العنصر الدرامي لا يحل طابع الكل الملحمي الواسع. فغوغول، باقتصاد الاتجاه لدى الأستاذ الحقيقي، يفهم كيف يجعل هذا الحدث المأساوي، بوصفه حدثاً، ينسجم عضوياً مع الكل، ومع ذلك يترك المرء يشعر بأن الأمر هنا ليس مسألة حالة واحدة فردية، بل مسألة المشكلة الجوهرية وهي كيف يصبح المجتمع البدائي مصاباً بثقافة تحيطه أكثر تقدماً في تطورها، وهي مأساة سقوط كامل هذا التكوين بشكل ضروري.

إلّا أن الصراعات الثقافية الحاسمة حول الرواية التاريخية، والخطوات الحاسمة في تطورها اللاحق، تقع في فرنسا، بالرغم من أن رواية تاريخية واحدة لم تكتب في أدب هذه الفترة الفرنسي، تُظهر

نوع الامتداد في اتجاهات سكوت، كما يمكن العثور عليها في روايات مانزوني أو بوشكين، كوبر أو غوغول. ولكن رواية الرومانتيكيين التاريخية في فرنسا، من جهة، أنتجت شخصيات أكثر أهمية مما في غيرها من أوروبا، كما أن الصياغة النظرية للرواية التاريخية الرومانتيكية تعود على مستوى أكثر أهمية مما في الأقطار الأخرى. وهذا ليس مصادفة، وإنما هو النتيجة الضرورية لحقيقة أن الصراع أثناء فترة إعادة النظام الملكي في فرنسا على تفسيرٍ للتاريخ تقدميّ أو رجعي كان المشكلة الاجتماعية والسياسية المركزية لكامل التطور القومي على نحو أكثر مباشرة بكثيرٍ مما في أي مكان آخر.

إننا لا نستطيع، بطبيعة الحال، أن نصف هذا الصراع بإسهاب. وسنتناول فقط البيان النظري البالغ الأهمية للاتجاه الرومانتيكي في الرواية التاريخية لنبيّن الفروق بوضوح. وسنحلل مقالة ألفريد دي ڤيغني: «**عن الحقيقة في الفن**»، التي ظهرت كمقدمة لروايته «**سينك مارس**».

إن ڤيغني يبدأ من الشعبية المفرطة للرواية التاريخية والاهتمام بالتاريخ بصورة عامة. وهو يفسر هذه الظاهرة بالمعنى الرومانتيكي كلياً، قائلاً: «إن عيوننا جميعاً مركّزة على سجل أحداثنا، وكأننا قد توقفنا لحظة **لنأخذ في اعتبارنا شبابنا وأخطاءه،** (التأكيد من عندي: غ. ل.)، بعد أن بلغنا النضج وانطلقنا نحو أمور أعظم». وهذا التفسير ذو أهمية استثنائية من الناحيتين السياسية والأيديولوجية. والسبب هو أن ڤيغني يعبّر هنا بصراحة بالغة عن الهدف من كتابة التاريخ الرومانتيكية: فالرجولة التي بلغتها فرنسا نتيجة الصراعات الثورية تسمح بإلقاء نظرة إلى الوراء على أخطاء التاريخ. والاهتمام بالتاريخ يعمل على كشف هذه الأخطاء من أجل تجنبها في المستقبل.

وفي نظر ڤيغني، كانت الثورة الفرنسية، بطبيعة الحال، هي قبل كل شيء خطأ من هذا القبيل. إلا أن ڤيغني، شأنه في ذلك شأن العديد من الشرعيين الفرنسيين، يرى التاريخ بوضوح يكفي لاعتبار الثورة الفرنسية لا حدثاً منعزلاً، فجائياً، بل بالأحرى النتيجة الأخيرة «لأخطاء شباب» التطور الفرنسي، أي تحطيم استقلال النبلاء على يد الملكية المطلقة، وتوسيع سلطة البرجوازية ومعها الرأسمالية. وفي روايته، يعود إلى هدف ريشيليو لكي يكشف فنياً مصادر هذا «الخطأ» التاريخية. وفي تثبيت الحقيقة نفسها، لا يوجد خلاف بين ڤيغني والمنظّرين التقدميين لا يمكن تسويته. فبلزاك يعتبر كاترين دي ميديسي سلف روبسبيير ومارا. وفي إحدى المناسبات، وضع هاينه بذكاء في مجموعة واحدة كلاً من ريشيليو وروبسبيير وروتشيلد بوصفهم مثوّري المجتمع الفرنسي الثلاثة. ويتألف المبدأ التأريخي - الزائف، الرومانتيكي عند ڤيغني من «مجرد» أنه يرى في هذا «خطأ» في التاريخ يمكن تصحيحه ببصيرة ملائمة. وهكذا فهو ينتمي إلى أولئك قصيري النظر من أيديولوجيّي فترة إعادة النظام الملكي، الذين لا يرون، تحت قناع إعادة حكم النظام الملكي والنبلاء الشرعي، كيف أن الرأسمالية الفرنسية، التي بدأت بقوة مع ترميدور، تتصاعد إلى الأمام بشكل عاصف. (إنها علامة أساسية على عبقرية بلزاك وهي أنه أدرك إدراكاً كاملاً هذا الواقع الاقتصادي لفترة عودة النظام الملكي وصوّره بكل تعقده).

إن هذا التفسير للتأريخ الفرنسي الحديث، باعتباره طريقاً طويلاً مؤدياً إلى «خطأ» الثورة الفرنسية، هو، طبعاً، ليس مجرد حكم على المضمون الاجتماعي لهذا التطور، بل يحتوي في طياته منهج معالجة كامل للتاريخ، أي كامل مسألة ما إذا كان المرء يعتبر التاريخ ذاتياً أو موضوعياً. وڤيغني، كأي فنان حقيقي، لا يقتنع بالوقائع المباشرة

والمعطاة بشكل تجريبي. إلّا أنه لا ينفذ إلى هذه الوقائع ليتبيّن علاقاتها الداخلية ومن ثم ليجد قصة وشخوصاً يستطيعون التعبير عن هذه العلاقة الداخلية على نحو أفضل مما يمكن اكتشافه مباشرةً. إنه يعالج وقائع التاريخ بسلوكيةٍ أخلاقيةٍ، ذاتية، محتواها هو بالضبط الشرعية. وهو يقول عن الوقائع التاريخية: «إنها تفتقر دائماً إلى تسلسل واضح ومرئي يمكن أن يؤدي بشجاعة إلى استنتاج أخلاقي». وهكذا يتألف نقص الوقائع التاريخية، وفقاً لڤيغني، من عجزها عن تقديم إسنادٍ كافٍ واضح لحقائق المؤلف الأخلاقية. ومن وجهة النظر هذه، يعلن ڤيغني حرية الكاتب في تحويل الحقائق التاريخية والعوامل التاريخية. وتكمن حرية التصور الفني هذه في «السماح لواقع الحقائق بأن يذعن أحياناً إلى **الفكرة** التي يجب على كل واحدة منها أن تمثلها في أعين الأجيال القادمة كلها».

وهكذا فإن لدى ڤيغني ذاتية واضحة تجاه التاريخ، تبلغ أحياناً حد القول بأن العالم الخارجي هو في جوهره أمر لا يمكن معرفته: «ليس المفروض فيه (أي الإنسان) أن يرى أي شيء عدا نفسه...». هذا ما يقوله ڤيغني وواقع أنه لا يواصل باستمرار هذا المفهوم الذاتي المتطرف لا يغير من آثاره إلا قليلاً جداً، حيث إن مبادئ الموضوعية التي ينشد فيها الدعم هي، من جانبها، لاعقلانية وغامضة بشكل صرف. إذْ ما الفائدة في أن يضيف بأن اللّه وحده يستطيع إدراك كلية التاريخ؟ وما الفائدة في افتراضه النشاط غير الواعي في التصور الشعبيّ في تكييف التاريخ، إذا كان هذا النشاط لا يقوم بأي شيء أكثر من أقوال مألوفة أو حكايات تأريخية من النوع الدائر حول إعدام لويس السادس عشر حيث يُسمع شخص ما يقول: «يا ابن القديس لويس، اصعد إلى السماء»؟ ذلك أن الكلية التاريخية تُحوّل، بهذا النشاط المزعوم في التصور الشعبي، إلى سلسلة متقطعة من القصص الخيالية.

وهذه، وفقاً لڤيغني، عملية قيمة: «إن الحقيقة المتبناة هي دائماً أفضل تركيباً من الحقيقة الفعلية... والسبب هو أن **كامل الإنسانية** تستلزم أن تكون مصائرها سلسلة من الدروس لها».

وإذا ما وجدت هذه المبادئ، فمن المفهوم جداً أن يكون ڤيغني خصماً أساسياً لنمط كتابة سكوت في الرواية التاريخية:

> «أنا أعتقد أيضاً بأنني لا أحتاج إلى أن أقلد هؤلاء الأجانب (الإشارة إلى سكوت: غ. ل.)، الذين نادراً ما يسمحون في صورهم لشخصيات التاريخ المهيمنة بالظهور في الأفق. لقد وضعت شخصياتنا في المقدمة تماماً، وقد جعلتم ممثلي هذه المأساة الرئيسين...».

وتثبت ممارسة ڤيغني الفنية على أنها على اتفاقٍ تام مع هذه النظرية. فشخصيات العصر التاريخية العظيمة هي في الحقيقة أبطال رواياته، وهي، وفقاً لـ«نشاط التصور الشعبي»، مصوَّرة عبر سلسلة من الحكايات المروية بشكل زاهٍ ومصحوبة بانعكاسات أخلاقية. والتحديث المزخرف للتأريخ يعمل على توضيح اتجاه سياسي وأخلاقي محلي. وقد اعتمدنا على نص ڤيغني هذا لأنه يحتوي التعبير الأكثر حيوية عن الاتجاهات الخاصة للرومانتيكية في الرواية التاريخية. إلّا أن ڤيكتور هوغو، وهو الأهم بما لا يقاس من الناحيتين الإنسانية والفنية، يبني رواياته التاريخية أساساً وفقاً لذات مبدأ إضفاء صفةٍ ذاتية وأخلاقيةٍ مزخرفة على التاريخ، حتى بعد فترة طويلةٍ من قطع صلته بالمبادئ السياسية للشرعية الرجعية وبعد أن أصبح القائد الأدبي والأيديولوجي لحركات المعارضة الليبرالية. وانتقاده لرواية سكوت «**كوينتن دروارد**» هو الطابع المميز إلى حد الإفراط لموقفه من هذه المشاكل. وبوصفه إنساناً وكاتباً عظيماً، فمن الطبيعي أن يكون

موقفه من سكوت أكثر إيجابية من موقف ڤيغني. والحقيقة فهو يرى بوضوح تام الاتجاهات الواقعية المعاصرة في فن سكوت، وإدراك سكوت «النثر» السائد. ومع ذلك، فهو يعتبر هذا الجانب الواقعي العظيم من رواية سكوت التاريخية هو ذات المبدأ الذي يجب التغلب عليه بممارسته هو، أي، ممارسة الرومانتيكية.

> «بعد رواية وولتر سكوت المثيرة للصور الذهنية، والنثرية، يبقى أن تخلق رواية أخرى، أكثر جمالاً وأكثر اكتمالاً بالنسبة لذهننا. إنها رواية هي في ذات الوقت دراما وملحمة، مثيرة للصور الذهنية ولكنها شاعرية، واقعية ولكنها مثالية، حقيقية ولكنها عظيمة، رواية سوف تجسّد أو تودع وولتر سكوت في هوميروس».

وواضح لكل من يعرف روايات ڤيكتور هوغو التاريخية أنه لا يطرح انتقاداً فحسب لسكوت هنا، وإنما يضع خطوطاً عامة لبرنامج لنشاطه الأدبي هو ذاته. وفي رفضه «نثر» سكوت، هو يرفض الطريق الواقعي الوحيد إلى العظمة الملحمية. أي التصوير الأمين للظروف الشعبية والحركات الشعبية، والأزمات في الحياة الشعبية التي تضم العناصر المستكنة في هذه العظمة الملحمية. وبالمقارنة، فإن عملية «إضفاء مسحة الشعر» الرومانتيكية على الواقع التأريخي هي دائماً إفقار لشعر الحياة التاريخية الواقعي، المحدد والفعلي هذا. ومن الناحيتين السياسية والاجتماعية، يتجاوز ڤيكتور هوغو إلى حدٍّ كبير الأهداف الرجعية لمعاصريه الرومانتيكيين. إلّا أنه يحتفظ بمذهبهم الذاتيّ الذي يضفي صفة الأخلاقية، مع محتوى سياسي واجتماعي متغير. وفي رأيه، أيضاً، فإن التأريخ مُحَوَّل إلى سلسلة من الدروس الأخلاقية للحاضر. ومما يضفي عليه طابعاً مميزاً جداً أن يحوِّل بالذات عمل

سكوت هذا - وهو نموذج للطرح الموضوعي للقوى التاريخية المتصارعة - عن طريق تفسيره، إلى حكاية خرافية ذات عطاءٍ أخلاقي ليعرض تفوق الفضيلة على الرذيلة.

وتوجد، طبعاً، اتجاهاتٌ معادية للرومانتيكية في فرنسا ذلك العهد، أيضاً. ولكن هذه الاتجاهات لا تصبح ببساطةٍ جزءاً من المفهوم الجديد عن التأريخ وبذلك تؤدي إلى تطورٍ في الرواية التاريخية الجديدة. ففي فرنسا، وأكثر من أيّ بلد آخر، بقي تقليد الحركة التنويرية قوياً وحياً. وكانت فرنسا هي التي وجهت أشد مقاومة أيديولوجية إلى الظلاميّة الرومانتيكية، وكانت هي التي دافعت بأقصى القوة عن تقاليد القرن الثامن عشر، ومعها تقاليد الثورة، ضد ادعاءات رومانتيكية إعادة النظام الملكي. (وهذه التقاليد في فرنسا على درجة بالغة من القوة والتعدد. وبما أن التنويرية كان لها أيضاً جناحها الأرستقراطي المصقول، فإن هذه الاتجاهات نشطة في الرومانتيكية أيضاً، كما أوضح ماركس في مثال شاتوبريان، وسيجد القارئ في لاتأريخية ڤيغني العديد من هذه العناصر المعدَّلة في التنويرية). وطبيعي أن ممثلي تقاليد التنويرية المهمين لم يبقوا غير متأثرين بالوضع الجديد ومهماته. ولهذا السبب، تطلب كفاحهم ضد هذه الرجعية أن يكون تاريخياً بشكل أكثر وعياً من مفاهيم المنوِّرين القدامى. ومع ذلك، احتفظ مفهومهم إما بعناصر قوية من مفهوم متدرج عن التقدم البشري وإما باتجاهات نحو شكوكية عامة بصدد «عقلانية» التاريخ.

إن أهم ممثلي استمرار تقاليد التنويرية في هذه الفترة هما ستندال وبروسبير ميريميه. ولا يسعنا هنا إلا أن نفحص آراءهما في علاقتها بمشكلة الرواية التاريخية. ويبين ميريميه آراءه بوضوح في كل من مقدمة روايته التاريخية **تأريخ حياة الملك شارل التاسع** وفي واحدٍ من فصولها، وذلك في حوار بين مؤلف وقارئ. وهو يتخذ أشد موقف

ضد مفهوم الرومانتيكية عن الرواية التاريخية، أي أن الشخصيات العظيمة في التاريخ يجب أن تكون الأبطال الرئيسين. وهو يحيل هذه المهمة إلى حقل كتابة التاريخ. ويسخر من القارئ الذي يطالب، وفقاً للتقاليد الرومانتيكية، بأن يحمل شارل التاسع أو كاترين دي ميديسي إشارة شيطانية في كل سمة من سماتهما الشخصية. وهكذا، ففي الحوار يطالب القارئ قائلاً: «ولكن دعها (أي كاترين) تقول بضع كلمات جديرة بالتذكر. لقد سممت لتوّها جيني دالبرت، أو هكذا في الأقل تدور الإشاعة، وهذا يجب أن يكون واضحاً». ويجيب المؤلف قائلاً: «كلا، أبداً، إذْ لو كان هذا واضحاً، فأين سيكون الخداع المشهور؟». وبهذه الملاحظات وأمثالها، يسخر ميريميه بصوابٍ تام من التخليد الرومانتيكي للشخصيات التاريخية بنصب تذكارية، ومن التجريد الرومانتيكي لهذه الشخصيات من صفاتها الإنسانية.

هنا إذن، بين أيدينا محاولة جادة جداً لمواصلة الرواية التاريخية على أساس استكشاف غير متحيز لحياة الماضي الفعلية. والنقيض للرومانتيكية الرجعية واضح عند كل نقطة. ومن المسلّم به أن النقيض للتقليد الكلاسيكي حادٌّ تجاه كل من أسلوب تقديم الشخصيات التاريخية المنمق القائم على عبادة الأبطال، وتقاليد الشكل الضيقة التي تمنع أي تصويرٍ صادقٍ للحياة التاريخية. وقد مكّنت هذه المعارضة من التحالف المؤقت بين ميريميه وأصدقائه وقسم من الرومانتيكيين. إلا أن معارضتهم المشتركة لقيود الكلاسيكية، أي نقدهم اللاذع للأخيرة، يجب ألّا تعمّي الانقسامات الداخلية بين الحلفاء.

كما يجب ألّا تعمي الانقسامات الأيديولوجية والأدبية في المعسكر التقدمي، أي، الطرق المختلفة التي يُفسر بها التاريخ، ويكيّف من جانب الأدب، ويسخر في الدفاع عن التقدم ضد الرجعية.

وقد سبق أن ذكرنا أن ميريميه وأصدقاءه كانوا قد تجذّروا في التقاليد الفلسفية للحركة التنويرية. وبالنسبة للرواية التاريخية، كانت لهذه الحقيقة سيئة هي ترك الثنائية بين الواقع التجريبي والقوانين العامة التجريدية غير محلولة أيديولوجياً وفنياً في آن واحد. أي، إن ميريميه يرغب في أن يستخلص دروساً عامة من التاريخ تصلح لجميع الأزمان (بما فيها الحاضر)، إلا أنه يستخلصها **مباشرةً** من مراقبة ذكية ومفصلةٍ لحقائق التاريخ التجريبية. وهو لا يستخلص تلك التعديلات الخاصة الملموسة المتعلقة بقوانين الحياة، وتركيب المجتمع، وعلاقات الناس فيما بينهم... إلخ، التي اشتق منها سكوت واقعية صوره التاريخية (وهو غير عالم، بطبيعة الحال، بمغزى اكتشافاته العام والمنهجي). وعلى هذا فإن ميريميه أكثر تجريبيةً من سكوت، ومتمسك على نحو أكثر صلة بالسمات والتفاصيل الفردية. وفي نفس الوقت، فهو يستخلص على نحو أكثر مباشرةً من الأخير استنتاجات عامة من الحقائق التاريخية.

إن التجريبية تظهر قبل كل شيء في الطريقة التي يقدّم بها ميريميه الأحداث التاريخية. فبدلاً من رؤيتها من مسافة راويةٍ معاصر، بوصفها مراحل فردية في ما قبل تاريخ الحاضر، كما فعل سكوت، فهو يستهدف القرب الوثيق والألفة لدى المراقب المعاصر الذي يستطيع أن يمسك بكل تفصيل عابر ومسرع.

إن ڤيتيت، رفيق ميريميه في السلاح وصديقه الشاب، الذي أثر بقوة تسلسلُ مشاهده التاريخية في رواية ميريميه **«الانتفاضة الفلاحية»** بصورة خاصة، يعلن هذا الهدف بشكل واضح جداً في مقدمة له:

«لقد تخيلت نفسي في أيار عام ١٥٥٨ أتجول في باريس أثناء يوم المتاريس والأيام السابقة. لقد دخلت واحداً بعد آخر:

قاعات اللوفر، وفندق دي غاي، الحانات، الكنائس، منازل المواطنين المنتمين إلى أحزاب العصبة، الساسة أو الهوغونوت، وفي كل مرة يعرض نفسه مشهد مثير للتصور، صورة أخلاق، سمة شخصية، وحاولت أن أحتفظ بصورتها بينما كنت أرسم مخططاً لمشهدٍ ما. إن المرء يشعر أن سلسلة من الصور فقط يمكن أن تنشأ عن هذا، أو، كما يقول الرسامون، **دراسات، تخطيطات**، ليس لها الحق في أن تزعم أن لها ميزة عدا ميزة الشبه.

وقد وضع ڤيتيت هذه الملاحظات مؤكداً الإشارة إلى أن مشاهده الدرامية هي من التاريخ. وسنبحث فيما بعد آثار هذه الآراء بالنسبة للدراما التاريخية - وتمثل رواية ڤيتيت، محاولة في هذا الاتجاه. وتسير رواية ميريميه التاريخية على غرار هذه التجارب الدرامية بشكل مباشر، إلا أنها تظهر تركيزاً أسلوبياً أكبر وأكثر وعياً. ولكن هذا التركيز ينطبق في جوهره على التعبير الأدبي الصرف ولا يشير إلى حركة فعلية في اتجاه المفهوم الكلاسيكي عن الرواية التاريخية. وتركيز ميريميه هنا هو من نوع الرواية القصيرة، أي النوعية القصصية. وهو يقول في المقدمة التي سبق أن اقتبسنا منها: «إنّ الشيء الوحيد الذي أحبه في التاريخ هو الحكايات، وأفضل منها تلك التي أعتقد بأنني وجدت فيها تصويراً حقيقياً لأخلاق وصفات عصرٍ معين».

ولهذا السبب، تملك المذكرات ما تعطيه أكثر مما تملك الأعمال الروائية، لأنها محادثات وثيقة بين المؤلف والقارئ، وبالتالي تعطيه صورة عن العصر تتوافر فيها كل الصلة والقرب في المراقبة المباشرة، التي يراها ميريميه (مثل ڤيتيت) العامل الحاسم في تقديم أو عرض التاريخ.

وهكذا، فليس مفهوم ميريميه هو إدراك التشابك المحسوس والمعقد في العملية التأريخية نفسها. إنه يجرد الشخصيات التاريخية الرئيسة من بطولتها بشكوكية مشروعة. ولكنه بعمله هذا يجعل مجرى التاريخ خاصاً. وهو بتصويره في روايته المصائر الخاصة وحدها للناس العاديين إنما يبغي عرض أخلاق العصر بشكل واقعي. وهو في التفاصيل ينجح نجاحاً مثيراً للإعجاب. إلّا أن في قصته جانبين ضعيفين، وكلاهما مرتبطان بموقفه التنويري المتشكك ارتباطاً وثيقاً. فأولاً، إن الأحداث الخاصة ليست مربوطة بحياة الناس الواقعية على نحوٍ كاف من الإحكام؛ فهي مقصورة في نقاطها المهمة على المناطق الاجتماعية العليا. وهكذا، ففيما تعطي صورة نفسية حاذقة عن أخلاق هذه الطبقات، فهي لا تبين علاقات الأخيرة بمشاكل الناس الفعلية الحاسمة. ونتيجة لذلك، تبدو مسائل العصر الأيديولوجية الحاسمة، وفي مقدمتها التعارض بين البروتستانتية والكاثوليكية، وكأنها مشاكل أيديولوجية صرف، ولا يبقى لهذا الطابع سوى أن يؤكده موقف المؤلف، المتشكك والمعادي للدين، الذي يبرز واضحاً في مجرى القصة. وثانياً، - وهو ما يتصل بهذا اتصالاً وثيقاً - لا توجد أية صلة عضوية فعلاً بين الحدث التاريخي الكبير الذي يريد ميريميه أن يصوره - ليلة سانت بارتولوميو - وبين مصائر الأبطال الرئيسين الخاصة. ولليلة سانت بارتولوميو هنا شيء من طابع شبيه بـ«الكارثة الطبيعية» عند كوڤيا؛ فهي يجب أن تحدث، وهي تحدث فعلاً، إلّا أن ميريميه لا يبرز ذلك بوصفه ضرورة تاريخية.

إن شكوكية ميريميه تخفي ازدراءً عميقاً للمجتمع البرجوازي في فترة عودة الملكية التي ظهرت من «الفترة البطولية» للحركة التنويرية وللثورة. ومن هنا جاءت المقارنة الساخرة بين الحاضر والماضي في تصوير ميريميه للأخلاق، تلك المقارنة التي تختلف اختلافاً كبيراً عن

المقارنة الرومانتيكية. ويقول ميريميه في مقدمته: «إن مما يبعث على الاهتمام، كما يبدو لي، أن نقارن هذه الأخلاق مع أخلاقنا، وأن نلاحظ في الأخيرة انحطاط العواطف الجياشة على أساس تفضيل الهدوء ولربما السعادة».

وهنا، تكون الصلة الوثيقة بين مفهوم ميريميه ومفهوم ستندال عن التاريخ مرئية بشكل واضح. ففي الأدب الفرنسي، نجد ستندال الممثل الكبير الأخير للمثل العليا البطولية للحركة التنويرية والثورة. وانتقاده للحاضر، وصورته عن الماضي، يعتمدان أساساً على هذه المقارنة الانتقادية لمرحلتي المجتمع البرجوازي الكبيرتين. وتمتد طبيعة هذا الانتقاد الصلبة في جذورها إلى التجربة الحية للفترة البطولية الماضية وإلى الاعتقاد الراسخ - بالرغم من كل الشكوكية - بأن تطور التاريخ سيؤدي مع ذلك إلى تجديد لهذه الفترة العظيمة. وهكذا فإن عاطفة وصواب انتقاد ستندال للحاضر يرتبطان بأوثق طريقة ممكنة بمحدوديات مفهومه عن التاريخ القائمة على أساس من التنويرية، وبعجزه عن إدراك نهاية «الفترة البطولية» في التطور البرجوازي باعتبارها ضرورة تاريخية. وهذا هو مصدر سَكْلَجيّةٍ تجريدية معينة في تصويراته التاريخية المهمة؛ إعجاب بالعاطفة الكبيرة، المتواصلة والبطولية، بذاتها ولذاتها. ومن هنا جاء ميله إلى أن يستخلص من ظروف تأريخية جوهراً عاماً جداً وأن يطرحها بهذا الشكل العام. إلّا أن المنتوج الرئيس لهذا الموقف هو أن يركز طاقاته على نقدٍ للحاضر. وصلة ستندال بمشاكل العصر تنتج رواية تاريخية أقل حداثةً من أي تطور لاحق لرواية القرن الثامن عشر الاجتماعية - الانتقادية، مع عناصر معينة من التأريخية الجديدة مُقْحمة كوسيلة لتوسيع وإغناء سماتها الواقعية.

إن هذا الاستمرار في الرواية التاريخية، بمعنى كونها مفهوماً عن

الحاضر تاريخياً بشكل واعٍ، هو الإنجاز الكبير لمعاصره البارز: بلزاك. والأخير هو الكاتب الذي يحمل إلى أمام، وبأكثر الأساليب وعياً، الزخم الهائل الذي تلقته الرواية من سكوت، وبهذه الطريقة يخلق نمطاً من الرواية الواقعية أعلى وغير معروف حتى الآن.

إن تأثير سكوت في بلزاك قويّ جداً. والحقيقة، يستطيع المرء أن يقول إن الشكل الخاص لرواية بلزاك ظهر في بدء مهاجمته سكوت أيديولوجياً وفنياً. ونحن لا نفكر هنا كثيراً في الروايات التاريخية نفسها التي كتبها بلزاك أو عزم على كتابتها في بداية عمله؛ بالرغم من أن رواية بلزاك في شبابه، **الملكي الأخير في غرب فرنسا**، تمثل وريثاً جديراً لسكوت في تصويره الحياة الشعبية، بغض النظر عن قصة الحب المبالغ فيها رومانتيكياً إلى حدٍّ ما في وسطها. وعند بلزاك، ليست الزعامة الأرستقراطية للانتفاضة الفلاحية الرجعية ولا مجموعة من زعماء فرنسا الجمهورية هما في المركز من الحدث، بل هم سكان بريتاني البدائيون، المتأخرون، المؤمنون بالخرافات والمتعصبون من جهة، وجندي الجمهورية المؤمن في عمق والبطولي والبسيط بصراحة من جهة أخرى. وهذه الرواية مبتدعة بروح سكوت كلياً، حتى إذا كان بلزاك يتجاوز أحياناً أستاذه في تصوير هذه المشاهد الواقعي، مبيناً يأس الانتفاضة المعادية للثورة بالضبط في نطاق هذا التعارض الاجتماعي والإنساني بين الطبقات المتصارعة على كلا الجانبين. وهو يصور، بواقعية رائعة، الشره الأناني والانحطاط الأخلاقي عند زعماء الثورة المضادة الأرستقراطيين، أولئك الذين نرى من بينهم الأرستقراطيين، الذين يؤيدون الملك باعتقاد حقيقي، يحيون خارج بيئتهم الطبيعية. وهذا عند بلزاك ليس مجرد صورة للأخلاق تاريخية، كما هي ليست كذلك في رواية سكوت **القفاز الأحمر**، حيث يجب بداهةً السعي وراء نموذج هذه المشاهد. بل إن هذا التحلل الأخلاقي،

وغياب التفاني لقضية المرء غياباً تاماً، يراد بهما إبراز سبب الهزيمة، وهي علامة نضال فاشل ومرتدٍّ تاريخياً. وإضافةً إلى هذا، يبيّن بلزاك - ومرة أخرى بشكل شبيه جداً بسكوت في معالجته العشائر - أن فلاحي بريتاني، رغم احتمال كونهم حاذقين جداً في حرب العصابات في جبالهم، إلا أنهم عاجزون تماماً عن مجابهة جيوش الجمهورية النظامية مجابهة ناجحة، رغم شجاعتهم الضارية وذكائهم في السلب. والأهم من ذلك، فهو يبين شجاعة الجمهوريين الثابتة، في مواقف غير مؤاتية وتنطوي على مآسٍ شخصية، وتفوقهم المتسم بالبساطة والفكاهة والإنسانية، الذي ينبع من الإيمان العميق بأن القتال في سبيل قضية الثورة العادلة هو القتال في سبيل قضية الشعب نفسه.

إن هذا المثل يكفي وحده لبيان مدى تأثير سكوت في بلزاك. ولم يقتصر بلزاك على التعبير عن نفسه نظرياً تجاه هذه العلاقة عدة مرات، بل طرح في روايته «**الأوهام الضائعة**» هذا التأثير، والاتجاه الذي كان مقرراً أن يتجاوز رواية سكوت التاريخية، فنياً. وفي محادثات لوسين دي روبيميري مع دآرثير بصدد رواية الأول التأريخية، يعالج بلزاك المعضلة الكبيرة لفترته الانتقالية هو: أي مشروع تقديم التاريخ الفرنسي الحديث على شكل مجموعة متماسكة من الروايات التي تجسّد الضرورة التاريخية لظهور فرنسا الحديثة. وفي مقدمة روايته «**الكوميديا الإنسانية**»، تظهر فكرة هذه المجموعة على شكل انتقادٍ لمفهوم سكوت، حذرٍ ومتعاطف. ويرى بلزاك في غياب التماسك المجموعيّ عن رويات سكوت غياب النظام في سلفه العظيم. وهذا الانتقاد، مع انتقادات بلزاك الأخرى - بأن سكوت عرض العواطف على نحو بدائي جداً، لأنه كان أسير النفاق الإنكليزي - يؤلف النقطة الجمالية الشكلية التي يعبر عندها بلزاك من تصوير **تأريخ الماضي** إلى تصوير **الحاضر بوصفه تأريخاً**.

وقد أعلن بلزاك نفسه، في إحدى مقدماته، عن وجهة نظره بشكل واضح جداً في الجانب المتعلق بالفكرة أو الموضوع في هذا التغير. فهو يقول: «إن الرواية الممكنة الوحيدة عن الماضي استنفدت من جانب وولتر سكوت. وهذا هو الصراع القن أو المواطن ضد النبلاء، وصراع النبلاء ضد الكنيسة، وصراع النبلاء والكنيسة ضد الملكيّة».

إن العلاقات والظروف المصوَّرة هنا بسيطة نسبياً: إنها تتعلق بالطبقات الثلاث. «اليوم، خلقت المساواة في فرنسا فروقاً دقيقة لا نهاية لها. وفي الماضي، كان نظام الطوائف الاجتماعية يعطي كل شخص مظاهره الخارجية التي تهيمن على شخصيته الفردية؛ أما اليوم، فإن الفرد يأخذ مظاهره الخارجية من ذاته هو».

لقد كان أعمق تجارب بلزاك هو ضرورة العملية التاريخية. ضرورة أن يكون الحاضر كما كان، بالرغم من أنه رأى، على نحو أوضح مما رأى أي شخص آخر من قبل، شبكة المصادفة اللانهائية التي شكّلت الشرط المسبق لهذه الضرورة. وليس مصادفة إطلاقاً أن تعود روايته المهمة الأولى إلى مرحلة في الماضي ليست أبعد من الثورة الكبرى. وقد حوّل حافز سكوت هذا الاتجاه نحو تصوير الضرورة التاريخية إلى اتجاه واع. وهكذا فقد أصبحت مهمة بلزاك أن يقدم هذا الجزء من تاريخ فرنسا، من عام ١٧٨٩ إلى عام ١٨٤٨، في ارتباطاته التاريخية. وهو لا يعود إلى عهود أبعد إلّا أحياناً. أما المشروع الأصلي الكبير لتقديم هذا التطور في شكل مترابط، ابتداءً من الصراعات الطبقية في العصور الوسطى، ومروراً بنشوء النظام الملكي المطلق والمجتمع البرجوازي في فرنسا حتى الوقت الحاضر، فهو يتراجع أكثر فأكثر وراء هذه الفكرة المركزية، أي وراء تصوير الفصل الحاسم الأخير من هذه المأساة الكبرى.

إن الطابع الموحد للمفهوم الاجتماعي والتاريخي الذي أدى

جمالياً إلى فكرة المجموعة التي أتى بها بلزاك، لم يكن ممكن التحقيق إلّا في وجود هذا التركيز في الزمن. أما مشروع دآرثير في شبابه لكتابة مجموعة من الروايات التاريخية فما كان ممكناً أن يتحقق إلا بأسلوب متحذلق؛ وما كان ممكناً أن يكون استمرار الشخصيات المشاركة إلا استمرار العائلات. وهكذا، فإن هذه المجموعة كانت ستتكشف عن مجموعةٍ بأسلوب زولا أو حتى أسلوب رواية غوستاف فرايتاغ، «**أسلافنا**»، وليس إطلاقاً بأسلوب «**الكوميديا الإنسانية**» الحر، الغنيّ والحتمي. والسبب هو أن الروايات المفردة من هذه المجموعة لم يكن محتملاً أن تكون مترابطة بشكل عضوي وحيّ، أي عبر حركتها. ويبيّن تركيب «**الكوميديا الإنسانية**» بالضبط كم كانت العائلة والصلات بين العائلات لا تكفي إلّا قليلاً لتصوير هذه الصلات؛ وحتى عندما تضم الفترة الزمنية للمجموعة عدداً قليلاً فقط من الأجيال. ومع تحول الجماعات الاجتماعية المهمة، بالغ الجذرية، في مجرى التطور التاريخي (تدمير وانقراض طبقة النبلاء القديمة في الصراعات الطبقية في العصور الوسطى، طرد عائلات الأشراف القديمة في المدن خلال أوائل نهوض الرأسمالية. . . إلخ)، كان سيترتب على الروايات المفردة أن تستغل المادة البشرية المبتدعة، وغير النموذجية اجتماعياً في معظم الأحيان، لكي تبقي على الاستمرار العائلي في الأبناء والأحفاد. . . إلخ.

إلا أن الحدث الأخير لخمسين سنة تقريباً، الذي صوره بلزاك، يعبّر كلياً عن الروح التاريخي العظيم لسلفه. إلا أن بلزاك يتجاوز سكوت ليس فقط في سيكولوجية الانفعالات الأكثر تحرراً وتميّزاً، كما يبين ذلك بصورة منهجية، بل في الصحة التاريخية أيضاً. وضغط الأحداث المصوَّرة تأريخياً على هيئة فترة قصيرة نسبياً، مملوءة بالتغيرات الكبيرة التي يتبع أحدها الآخر في تعاقب سريع، يرغم بلزاك

على أن يصوّر بشكل منفرد خصائص كل سنة تقريباً من التطور، وأن يعطي مراحل قصيرة جداً جواً تاريخياً خاصاً بها، بينما كان يكفي سكوت أن يقدم الطابع العام لعصر أطول بصدق تاريخي. (لنتذكر، مثلاً، الجو المثير الذي سبق انقلاب شارل العاشر في رواية «**عظمة وتعاسة المحظيات**»).

إن توسيع الرواية التاريخية هذا وتحويلها إلى صورة تاريخية للحاضر، أي هذا التوسيع لصورة ما قبل التاريخ وجعلها صورة تاريخ التجربة الذاتية، ليس له، في نهاية المطاف طبعاً، أسباب جمالية، بل اجتماعية وتاريخية. فقد عاش سكوت نفسه في فترة من التاريخ الإنكليزيّ بدا فيها التطور التقدمي للمجتمع البرجوازيّ مؤكداً، وهكذا استطاع أن يلتفت إلى الوراء ليرى أزمات وصراعات ما قبل التأريخ بهدوء ملحمي. وتجربة شباب بلزاك الكبيرة هي الطابع البركانيّ للقوى الاجتماعية، المخفيّ بهدوء فترة عودة النظام الملكي، الظاهري، وقد أدرك، بوضوح أكبر من وضوح أيّ من معاصريه الأدباء، التناقض العميق بين المحاولات لعودة النظام الملكي الإقطاعي - المطلق وبين القوى النامية، بسرعة، للرأسمالية. والتحول من مشروعه لعرض التاريخ الفرنسي بأسلوب سكوت إلى تصوير تاريخ الحاضر يتزامن تقريباً، وليس مصادفة، مع ثورة عام ١٨٣٠ . ذلك أن هذه العداءات انفجرت في ثورة تموز، وكان التوازن الظاهري بينها في «النظام الملكي» للويس فيليب على درجة من انتفاء الاستقرار بحيث أصبح بشكل حتمي الطابع المتناقضُ والمتذبذبُ لكامل التركيب الاجتماعي، بؤرة مفهوم بلزاك عن التاريخ. وينتهي أساساً التوجه التاريخي نحو ضرورة التقدم، أي الدفاع التاريخي ضد الرجعية الرومانتيكية، مع ثورة تموز: فبالنسبة لأكبر العقول في أوروبا تصبح المشكلة المركزية الآن فهم وتصوير المجتمع البرجوازي نفسه

«المشكوك فيه». ولم يكن مصادفةً، مثلاً، أن ثورة تموز أعطت أيضاً الإشارة الأولى لانتهاء الفلسفة التاريخية الكبرى في هذه الفترة، أي النظام الهيغلي.

وهكذا، فمع بلزاك، تعود الرواية التاريخية التي تطورت عند سكوت عن الرواية الاجتماعية الإنكليزية، إلى عرض المجتمع المعاصر. وبذلك ينتهي عصر الرواية التاريخية الكلاسيكية. إلا أن هذا لا يعني أبداً أن الرواية التاريخية تصبح حدثاً منتهياً في تأريخ الأدب، ليست له من الآن فصاعداً إلّا أهمية تاريخية فقط. بل على العكس تماماً، إن الذروة التي بلغتها الرواية المعاصرة في بلزاك يمكن فهمها فقط إذا اعتبرت استمراراً لهذه المرحلة من التطور، بوصفها رفعة إلى مستوى أعلى. وما إن يضعف الوعي التاريخي، الذي يميز مفهوم بلزاك عن الحاضر، نتيجة نضالات ١٨٤٨ الطبقية، حتى يبدأ انحطاط الرواية الاجتماعية الواقعية.

إن الطابع النموذجي لهذا التحول من رواية سكوت التاريخية إلى التاريخ الفني للمجتمع البرجوازي المعاصر يتأكد مرة أخرى بتكرره في تطور تولستوي. وقد ناقشنا في نصوص أخرى (انظر: **دراسات في الواقعية الأوروبية**) المشاكل المعقدة التي تقع في عمل تولستوي لأنه في وقت واحد معاصر الواقعية الأوروبية الغربية لما بعد ٤٨ - ومعاصر متأثر بها إلى درجة كبيرة - ومع ذلك يعيش في قطر آخذة ثورته البرجوازية لتوّها فقط بالتطور أثناء حياته الطويلة. وبقدر تعلق الأمر بهذه المسألة يكفي أن نسجل أن تولستوي، المصوّر الهائل لفترة انتقال روسيا من تحرير الفلاحين عام ١٨٦١ إلى ثورة عام ١٩٠٥، ينكَبُّ في المرحلة الأولى على المشاكل التاريخية الرئيسة التي كوّنت ما قبل تاريخ هذا الانتقال وخلقت ظروفه الاجتماعية المسبقة. وفي تصويره بالدرجة الأولى الحروب النابليونية، كان يعمل بدأب كما فعل

بلزاك من قبل عندما سعى (بلا وعي)، في تصوير الثورة الفرنسية، وراء الأسس الاجتماعية لروايته «**الكوميديا الإنسانية**».

وبغير أن نتوسع في شرح التماثل إلى حدٍّ بعيد جداً - لأن هذا يؤدي حتماً إلى التشويه والمبالغة - فإن الصفة المميزة جداً هي أن كلا الكاتبين العظيمين ذهبا إلى مسافة أبعد في الماضي، وأن كليهما انجذبا بنقاط تحول التاريخ الأولية الكبيرة، التي دشنت تطور بلديهما الحديث - بلزاك بكاترين دي ميديسي وتولستوي ببطرس الأكبر. ومع ذلك، لم يكتب بلزاك إلّا مقالاً واحداً مثيراً ومهماً عن كاترين دي ميديسي، بينما لم تكن لتولستوي غير بدايات وأجزاء مقال متناثرة. والسبب هو أن ضغط المشاكل المعاصرة الهائل كان أكبر من أن يسمح لأي منهما بأن يعالج لفترة طويلة ما قبل تاريخ هذه المسائل.

وهناك، طبعاً، ينتهي التماثل في جانب أدبي معين. والواقع أنه لم يكن مقصوداً إلا لإبراز الضرورة الاجتماعية التي كانت، في الحياة العملية لهذين الممثلين البارزين للعصور الانتقالية في حياة الأمتين الكبيرتين، قد حملتهما أولاً على انتهاج النمط الكلاسيكي في الرواية التاريخية ومن ثمَّ أبعدتهما عنه. وفنياً، تحتل رواية «**الحرب والسلم**» موقعاً في حياة تولستوي يختلف جداً عن موقع رواية «**الملكي الأخير في غرب فرنسا**» في حياة بلزاك. كما ليس ممكناً مقارنة ميزاتهما الأدبية، ذلك أن أعمال تولستوي ترقى إلى مستوى عالٍ جداً في كامل تاريخ القصة التاريخية.

إنّ وصف «**الحرب والسلم**» بأنها رواية تاريخية من النمط الكلاسيكي يبين مدى أهمية عدم تفسير هذه الكلمة بمعنى أدبي - تاريخي أو شكلي - فني ضيق. وعلى النقيض من كتّاب لهم شأنهم من أمثال بوشكين أو مانزوني أو بلزاك، لا يمكن العثور عند تولستوي على أي أثرٍ لأي تأثير أدبي مباشر من جانب سكوت. كما أن تولستوي،

بقدر ما أعلم، لم يقم حتى بدراسة سكوت دراسة مستفيضة جداً. إنه خلق رواية تاريخية من نوع فريد، مستوحاة من ظروف الحياة الفعلية في هذه الفترة الانتقالية، وهي لا تؤلف تجديداً رائعاً وتطويراً للنمط الكلاسيكي لرواية سكوت التاريخية إلا من ناحية المبادئ الخلّاقة **العامة والجوهرية أكثر من سواها**. وهذا المبدأ، الموحِّد، الجوهري، هو مبدأ **الطابع الشعبي**. وفضلاً عن بلزاك وستندال، فقد كان تولستوي يكنّ احتراماً عظيماً لكل من فلوبير وموپاسان بوصفهما كاتبين. إلّا أن السمات الفعلية والحاسمة في فنه تعود إلى الفترة الكلاسيكية في الواقعية البرجوازية، لأن المنابع الاجتماعية والأيديولوجية لشخصيته تستمد قوتها من رابطة عميقة بالمشاكل المركزية في الحياة الوطنية خلال فترة انتقالية كبيرة، ولا يزال لفنه طابع هذه الفترة التقدمي على نحو متناقض، بوصف هذه الفترة موضوعه الرئيس.

إنّ «**الحرب والسلم**» هي الملحمة العصرية للحياة الشعبية، وعلى نحو أكثر حسماً حتى من أعمال سكوت أو مانزوني. فتصوير الحياة الشعبية فيها أوسع، أزهى، وأغنى في الصفات. وتأكيد الحياة الشعبية بوصفها الأساس الفعلي للأحداث التاريخية أكثر وعياً. والحقيقة، يكتسب أسلوب الطرح هذا عند تولستوي نبرة إثارة لم يملكها ولم يكن بمقدوره أن يملكها أيّ من أوائل كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين. وقد صوّر الأخيرون قبل كل شيء **العلاقة**؛ ثم ظهرت الأحداث التاريخية بصفتها الذرى المتوجة للقوى المتنافسة والمتناقضة في الحياة الشعبية. (إنها نتيجة من نتائج تطور إيطاليا الخاص أن تُطرح أحداث تاريخية معينة من جانب مانزوني بطريقة سلبية صرف، بوصفها اضطرابات الحياة الشعبية). وفي قلب تولستوي يكمن التناقض بين أنصار التاريخ والقوى الحية للحياة الشعبية. وهو يبيّن أن أولئك الذين يواصلون، بالرغم من الأحداث الكبيرة في مقدمة التاريخ، عيش

حياتهم الطبيعية والخاصة والأنانية يدفعون فعلاً بالتطور الحقيقي (غير الواعي، غير المعروف)، بينما يكون «أبطال» التاريخ العاملون بوعي دمىً متحركة، مضحكة وضارة.

إن هذا المفهوم الأساسي عن التأريخ يقرر عظمةَ وتحدُّدَ عمل تولستوي. فحياة الشخوص الفردية تتفتح عن غنى وحيوية نادراً ما كان لهما سابق مثيل في الأدب العالمي. إلا أن هؤلاء الشخوص، في الوقت الذي يُثارون، أي يمكن أن تثار عواطفهم بالأحداث القائمة في المقدمة، لا تمتصهم هذه الأحداث كلياً أبداً. والملموسية التاريخية في المشاعر والأفكار، والصدق التاريخي في نوعية ردّ الفعل الخاصة، في الآلام والمآثر، تجاه العالم الخارجي - كل ذلك هو على مستوى رفيع. إلا أن الفكرة التولستوية - وهي أن النضالات الفردية، العفوية في حركتها، غير الواعية أهميتها ونتائجها، التي تؤلف معاً القوى الشعبية، وهي القوى العفوية بالمثل في حركتها، تدفع فعلاً مجرى التاريخ - هذه الفكرة تبقى مشكوكاً فيها.

وقد سبق أن قلنا إن تولستوي خلق بنجاح بطلاً شعبياً حقيقياً في شخصية كوتوزوف: فهو رجل مهم لأنه **يريد** أن يكون ليس غير أداة بسيطة، جماعية، تنفيذية، لهذه القوى الهائلة، ولا أكثر من هذه الأداة. وتتركز صفاته الأكثر شخصانية وودية تركزاً رائعاً حول مصدر العظمة الاجتماعية هذا - وذلك بالضبط لأن هذه الصفات هي في معظم الأحيان متعارضة بل موهمة بالتناقض. وشعبيته في الـ«تحت»، وموقعه المجزأ في الـ«فوق» يفسرهما دائماً تفسيراً مفعماً بالحيوية ومدهشاً هذا الموقع. إلّا أن محتوى هذه العظمة الضروري بالنسبة لتولستوي - هو السلبية، أي انتظار الفرصة الملائمة، التي تسمح للتأريخ نفسه، ولاهتياج الناس العفوي، ولمجرى الأشياء العفوي، بالعمل، ولا ترغب في التدخل في عمل هذه القوى الحر.

إن هذا المفهوم عن البطل التاريخي «الإيجابي» يبين إلى أي حدٍّ كانت العداءات الطبقية قد اشتدت - حتى في روسيا القيصرية - منذ أيام سكوت. وإنه لجزءٌ من عظمة تولستوي أنه ليست لديه أية ثقة بـ«القادة الرسميين» للتاريخ، لا بالرجعيين المكشوفين منهم ولا بالليبراليين. إلا أنها محدودية - محدودية الانتفاضة المتنامية للجماهير الفلاحية - أن يقف الشك المبرر تأريخياً عند حد شك سلبي في كامل الفِعْل التاريخي الواعي، وأن يعجز تولستوي كلياً عن فهم حركة الديمقراطية الثورية البادئة فعلاً في زمانه. وهذا العجز عن فهم دور حركة الشعب الواعية يدفع تولستوي إلى إنكار متطرف وتجريدي لمغزى الحركة الواعية من قبل المستغِلين، أيضاً. وهكذا لا تكمن مبالغته التجريدية في انتقاده ودحضه المحتوى الاجتماعي لمثل هذا التحرك، بل في إنكار أية أهميةٍ أو مغزى فيه. وليس من باب المصادفة أن يتحرك أفضل الشخوص الذين يرسمهم تولستوي هنا نحو الحركة الديسمبرية بشكل ملحوظ، أو أن يشغل تولستوي نفسه مدة طويلة بمشروع لكتابة روايةٍ ديسمبريّة. إلا أنها ليست مصادفةً أيضاً أن يبقى هذا مجرد تحرك نحو الديسمبرية، وألا تكمل في الحقيقة الرواية الديسمبرية أبداً.

إن هذا الطابع المتناقض، ذا الجانبين، في تصوير تولستوي التاريخي للحياة الشعبية نفسها ينمّ عن تحول من الماضي إلى الحاضر. ورواية «**الحرب والسلم**»، بتصويرها في شكل واسع حياة الناس الاقتصادية والأخلاقية، أثارت المشكلة التولستوية الكبيرة الخاصة بطبقة الفلاحين وكيف كانت تنتسب إليها طبقات ومراتب وأفراد مختلفون. ورواية «**آنا كارنينا**» تطرح نفس المشكلة بعد تحرير الفلاحين عندما اشتدت العداءات إلى درجة أكبر: فالحاضر يُجعل ملموساً جداً من الناحية التاريخية بحيث تتجاوز الرواية كل الأدب

الروسي السابق بنفس الطريقة التي تجاوزت بها صورة الرأسمالية الفرنسية التي رسمها بلزاك، سابقاتها من الصور. وبرواية «**الحرب والسلم**» أصبح تولستوي «وولتر سكوتـ«ـه» هو». إلا أن «**الحرب والسلم**» هي نتاج رواية روسيا وفرنسا الاجتماعية الواقعية السابقة بقدر ما هو تصوير سكوت للتاريخ، نتاج واقعية القرن الثامن عشر الاجتماعية - الانتقادية الإنكليزية.



الفصل الثاني

الرواية التاريخية والمسرحية التاريخية

إن نقاشنا قد يدفع الآن إلى السؤال التالي: إذا افترضنا وجود الأساس التاريخي الجديد في الفن، فلمَ أنتج الأخير الرواية التاريخية وليس المسرحية التاريخية؟

إن جواباً عن هذه السؤال يتطلب فحصاً جاداً ومفصلاً لعلاقة هذين النوعين الأدبيين بالتاريخ. وأول شيء يدركه المرء هو أن مسرحيات تاريخية فعلاً ومسرحيات تاريخية فنيةً بمعنى الكلمة وجدت قبل هذه الفترة، بينما لا يملك معظم ما يسمى بالروايات التاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أية أهمية إما بوصفها انعكاسات عن الواقع التاريخي أو بوصفها فناً. وحتى إضافةً إلى الكلاسيكية الفرنسية والقسم الأعظم من المسرحية الإسبانية، فمن الواضح أن شكسبير وعدداً من معاصريه معاً أنتجوا مسرحيات تاريخية وفعلية مهمة، ومثال ذلك مسرحية مارلو: «**ادوارد الثاني**» ومسرحية فورد: «**بيركين ووربيك**»، إلخ. وبالإضافة إلى هذه، يأتي، في منتصف القرن الثامن عشر، الازدهار الكبير الثاني في المسرحية التاريخية في الأعمال الأولى وفترة غوته وشيلير في عهد ڤايمار. وكل هذه المسرحيات ليست فقط ذات مرتبةٍ فنيةٍ أعلى بما لا يقاس مع ما يسمى بطلائع الرواية التاريخية الكلاسيكية، وإنما هي أيضاً تأريخية بمعنى مختلف

وعميق وأصيل جداً. ومن جهة أخرى، على المرء أن يشير إلى أن الفن التاريخي الجديد الذي يبدأ مع سكوت في حالات نادرة جداً فقط ينتج أعمالاً مهمةً فعلاً في حقل المسرحية، وقبل كل شيء مسرحية بوشكين، «**غوديونوف**»، ومسرحيات مانزوني، إلخ. والازدهار الفني للمفهوم التاريخي الجديد عن الواقع متركز في الرواية، وإضافةً إلى ذلك، في القصة الطويلة فقط.

ولفهم هذا التطور المتفاوت، يجب أن نثبت الفرق بين علاقة المسرحية وعلاقة الرواية بالتاريخ. ومما يعقّد هذه المسألة هو أن تفاعلاً كبيراً جداً في العصور الحديثة وقع بين المسرحية والرواية. وطبيعي أن علاقات وثيقة توجد بين الملحمة الكبيرة والتراجيديا. وليس من المصادفة أن يكون أرسطو قد أشار إلى هذه الحقيقة فعلاً. إلّا أن الملحمة الهوميروسية والتراجيديا الكلاسيكية تعودان، في الأزمان الكلاسيكية، إلى عصور مختلفة جداً. ومهما قد تكونان متقاربتين في بعض المسائل الجوهرية المؤثرة في المضمون والشكل، تختلف مع ذلك طرقهما الشكلية اختلافاً واضحاً. فالمسرحية الكلاسيكية تنشأ عن عالم الملحمة. والنمو التاريخي للعداءات الاجتماعية في الحياة ينتج التراجيديا بوصفها النوع الأدبي للصراع المصوّر.

إن العلاقة التاريخية والشكلية تتغير كثيراً في الأزمان الحديثة. وازدهار المسرحية يسبق تطور الرواية الكبير، بالرغم من سرفانتيس ورابليه، وبالرغم من تأثير الأقصوصة الإيطالية غير الهين في مسرحية عصر النهضة. ومن جهة أخرى، فللمسرحية الحديثة - بما فيها مسرحية عصر النهضة، وحتى مسرحية شكسبير - منذ البداية ميول أسلوبية معينة تدفعها، في مجرى التطور، أكثر من ذي قبل في اتجاه الرواية. وبالعكس، فإنّ العنصر المسرحيّ في الرواية الحديثة، ولا

سيما عند سكوت وبلزاك، بالرغم من أنه ناشئ بصورة أولية عن الحاجات التاريخية والاجتماعية المحسوسة للعصر، ليس غير متأثر مع ذلك إطلاقاً من الناحية الفنية بتطور المسرحية السابق. وكما بيّن ميشائيل ليفشيتز في مناقشة نظرية الرواية، مارست المسرحية الشكسبيرية بصورة خاصة تأثيراً حاسماً في تطور الرواية العصرية. وهذه العلاقة بين سكوت وشكسبير سبق أن أدركها بوضوح فريدريك هيبيل، الذي اعتبر سكوت الوارث العصري لشكسبير.

> إن ما جاء حياً عن شكسبير مرة أخرى في إنكلترا تجلى في سكوت... لأنه جمع ما بين أروع إحساس بالشروط الأساسية لجميع الظروف التاريخية وأذكى بعد نظر نفسي في كل صفة مميزة منفردة والفهم الأوضح للحظة الانتقال، التي تتلاقى فيها الدوافع العامة والخاصة. وكان الجمع ما بين هذه الصفات الثلاث هو الذي دانت له عصا بروسبيرو السحرية بكليتها القدرية وعدم إمكان مقاومتها.

إلا أن تشابك هذين النوعين التأريخي الواسع والمعقد - اللذين لم يتطورا، على كل، في فراغ، منفصلين عن بعضهما انفصالاً ميتافيزيقياً - يجب ألّا يعمي الانقسامات الجوهرية بينهما. وهكذا يترتب على المرء أن يعود إلى الخلافات الأساسية الخاصة بالشكل بين المسرحية والرواية، كاشفاً عن مصدرهما في الحياة ذاتها، لكي يستوعب فروق كلا النوعين في علاقتهما بالتاريخ. وليس إلّا إذا بدأنا هنا نستطيع أن نفهم التطورات التاريخية في كلا النوعين - الظهور، الازدهار، الانحطاط... إلخ - تأريخياً وجمالياً.

١ - حقائق الحياة التي يُقوم عليها الانقسام بين الملحمة والمسرحية

إن التراجيديا والملحمة الكبيرة معاً - الملحمة والرواية - تعرضان العالم الموضوعي، أي **الخارجي**. وهما تعرضان حياة الإنسان الداخلية فقط بقدر ما تكشف مشاعره وأفكاره عن نفسها في مآثر وأحداث، في تفاعل منظور مع الواقع الموضوعي، أي الخارجي. وهذا هو الخط الفاصل الحاسم بين الملحمة والمسرحية، من جهة، والقصيدة الغنائية، من جهة أخرى. وأكثر من هذا، تعطي الملحمة الكبيرة والمسرحية معاً **صورة كلية** عن الواقع الموضوعي. وهذا يميزهما معاً، من حيث الشكل والمضمون، من الأنواع الملحمية الأخرى، التي أصبحت منها القصة وحيدة الحدث، بصورة خاصة، مهمة في التطور الحديث. وتتميز الملحمة والرواية من جميع الأنواع الصغرى الأخرى للملحمة بفكرة الكليّة هذه: فالفرق ليس كمياً من حيث المدى، بل هو فرق نوعيّ من حيث الأسلوب الفني، أي الشكل الفني، وهو فرق يعطي جميع الميزات المنفردة في العمل المعين.

وعلى أية حال، ينبغي أن نذكر فوراً الفرق المهم بين الشكل المسرحي والشكل الملحمي: فلا يمكن أن يوجد إلا نوع «كلي» واحد في المسرحية. ولا يوجد شكل مسرحي يتطابق مع القصة وحيدة

الحدث، والقصة الشعرية، والحكاية، إلخ. والمسرحيات ذات الفصل الواحد التي تظهر من وقت لآخر واعتبرت نوعاً خاصاً في نهاية القرن التاسع عشر تعوز معظمها عناصر مسرحية فعلية. ولما كانت المسرحية قد أصبحت سرداً مكتوباً على نحو مهلهل، ومنتهية إلى حوار، فقد كان خطوةً سهلةً تحويل نمط القصة وحيدة الحدث القصيرة، القائم على التخطيطات، إلى مشهد مصحوب بحوار. إلّا أن المسألة الحاسمة هي ليست بالطبع مسألة شكل فقط؛ تماماً كما أن الفرق بين الرواية والقصة وحيدة الحدث هو ليس فرقاً في المدى أو المجال. فمن حيث تصوير الحياة المسرحي فعلاً، فإن مشاهد بوشكين المسرحية القصيرة هي مسرحيات كاملة ومصقولة إلى حد الكمال. ذلك أن إيجاز مداها هو إيجاز أقصى التركيز المسرحي في المحتوى ووجهة النظر؛ وهي لا تملك أية علاقة بالحدث العصري على شكل حوار.

وليس لدينا إلّا مشكلة التراجيديا لنعالجها هنا. (ففي الكوميديا تكون المشكلة مختلفة نوعاً ما لأسباب لا يمكن شرحها هنا). وهذه الصلة بين الملحمة والمسرحية مؤكدة من أرسطو، عندما يقول: «إذن، إنّ من هو حَكَمٌ في جمالات وعيوب التراجيديا هو بالمثل، طبعاً، حكم في جمالات وعيوب الشعر الملحمي...».

وهكذا تزعم التراجيديا والملحمة الكبيرة معاً تصوير كلية عملية الحياة. وواضح في كلتا الحالتين أن هذا لا يمكن أن يكون إلا نتيجة تركيب فني، أي نتيجة تركيز شكلي في الانعكاس الفني لأهم سمات الواقع الموضوعي. والسبب هو أن من الواضح أن كلية الحياة، هذه الكلية الفعلية، الأساسية، غير المحدودة والواسعة، لا يمكن أن يعاد تكوينها إلا ذهنياً في شكل نسبي.

إلا أن هذه النسبية تأخذ شكلاً خاصاً في الانعكاس الفني عن

الواقع، لأن الفن، لكي يكون فناً، يجب ألّا يبدو نسبياً أبداً. وقد يعترف جهاراً انعكاسٌ للحياة أو قوانين الواقع الموضوعي، فكري صرف، بهذه النسبية، وعليه في الحقيقة أن يفعل ذلك، لأنه إذا زعم أو ادعى أي شكل من المعرفة بأنه مطلق، متجاهلاً الطابع الجدلي للتصوير النسبي الصرف، أي الناقص للانهائية الواقع الموضوعي، فهو زائف حتماً، ويشوّه الصورة. إلا أن الأمر يختلف في الفن كثيراً. فمن الواضح أن أي طابع أدبي لا يستطيع أن يشمل ثروة السمات وردود الفعل اللامحدودة التي لا تنضب، والتي يمكن العثور عليها في الحياة نفسها. إلا أن طبيعة الخلق الفني تكمن في قدرة هذه الصورة النسبية، الناقصة، على الظهور وكأنها الحياة نفسها، بل في شكل أكثر بروزاً وسعةً وحياةً من الواقع الموضوعي.

إن هذا التناقض الظاهري العام في الفن يشتد في تلك الأنواع التي يضطرها محتواها وشكلها إلى الظهور بمظهر الصور الحية لكلية الحياة. وهذا ما يجب أن تفعله التراجيديا والملحمة الكبيرة. فهما تدينان بتأثيرهما العميق وأهميتهما المركزية وفي صنع العصور في كامل الحياة الثقافية للبشرية إلى القدرة على إثارة هذا الشعور في الشخص المتلقي. ولو كانتا عاجزتين عن القيام بهذا، لفشلتا تماماً. وما من صدقٍ طبيعي في المظاهر الفردية للحياة، أو «حذق» من حيث الشكل في التركيب أو الآثار الفردية، يستطيع أن يحل مكان هذا الشعور بكلية الحياة.

وواضح أن المسألة المباشرة هنا هي مسألة تتعلق بالشكل. إلا أن المظهر المطلق للصورة النسبية للحياة يجب، بطبيعة الحال، أن يؤسس على المحتوى. إنه يستلزم إدراكاً فعلياً لعلاقات الحياة، الجوهرية والأهم من حيث الشكل، في مصير الأفراد والمجتمع. إلّا أن من الواضح على هذا الأساس أيضاً أن مجرد معرفة هذه العلاقات لا

يمكن أن يكفي أبداً. فهذه السمات الجوهرية وقوانين الحياة بالغة الأهمية يجب أن تظهر في مباشرةٍ جديدةٍ بوصفها السمات والعلاقات الشخصية الفريدة لبشر محددين ومواقف محددة. وتحقيق هذه المباشرة الجديدة، أو إعادة تمييز أو تفريد العام في الإنسان ومصيره، هو رسالة الشكل الفني.

ومشكلة الشكل الخاصة في الملحمة الكبيرة والتراجيديا هي إعطاء هذه المباشرة إلى كلية الحياة، أي استحضار عالم من الخيال يستلزم - حتى في الملحمة بالغة الشمول - عدداً محدوداً جداً من الناس والمصائر الإنسانية لإثارة الشعور بكلية الحياة.

ولم تعد النظرية الجمالية لفترة ما قبل ١٨٤٨ قادرة على فهم مشاكل الشكل بهذا المعنى الواسع. وحيثما هي لم تنكر، بشكل عدمي ونسبي، كل فرق بين الأشكال، فقد اكتفت بتصنيفها بطريقةٍ خارجية، شكلية، وفقاً لعلاماتها المميزة السطحية. ويترتب علينا أن نتوجه إلى علم الجمال الألماني الكلاسيكي لنجد هذه المسائل معالجةً في أسسها الجوهرية الفعلية، بالرغم طبعاً من أن الحركة التنويرية تصدرت العديد من المسائل الخاصة المهمة.

إن التحديد الأكثر جوهرية وعمقاً للفرق بين الكلية في الملحمة والكلية في المسرحية يمكن العثور عليه في علم الجمال عند هيغل. إن هيغل يضع المستلزم الأول لعالم الملحمة «كلية الأهداف التي» تخلق «لغرض ربط الفعل الخاص بأساسه الرئيس». وهيغل يؤكد بشدّة وصواب أن هذا لا يعني عالم هدفٍ مستقلاً بذاته. وإذا جعل الشاعر الملحمي عالم الهدف مستقلاً بذاته، فهو عندئذ يفقد كل القيم الفنية. ففي الشعر تكون الأشياء مهمة وباعثة على الاهتمام وجذابة فقط بوصفها أهداف النشاط الإنساني، وبوصفها محوّلات للعلاقات بين الكائنات الإنسانية والمصائر الإنسانية. ولكنها توجد في الملحمة لا

بوصفها خلفية تزيينيّة ولا أداة فنية لتوجيه الفعل، أنها لا تملك أيّة أهمية فعلية بحد ذاتها. والعمل الملحمي الذي لا يطرح إلّا الحياة الداخلية للإنسان بلا تفاعل حي مع الأشياء التي تؤلف بيئته الاجتماعية والتاريخية لا بدّ أن يتحلل إلى فراغٍ فني بدون محيطٍ أو جوهر.

إن حقيقة وعمق تعريف هيغل يكمنان في التأكيد على التفاعل، في كون «كلية الأهداف»، التي يمثلها الشاعر الملحمي، هي كلية مرحلة من التطور التاريخي في المجتمع الإنساني، وإن المجتمع الإنساني لا يمكن تمثيله بكليته، ما لم تمثل أيضاً الأسس التي تحتويه، عالم الأشياء المحيط به الذي يؤلف هدف نشاطه. وهكذا، فبالضبط لأن الأشياء تعتمد على نشاط الناس وتتصل به باستمرار، يصبح هذا النشاط لا مهماً وذا مغزى فقط، وإنما تكتسب بذلك استقلالها الفني بوصفها أهداف التمثيل. والمطالبة بـ«كلية الأهداف» في الملحمة في جوهرها مطالبة بصورة فنية للمجتمع الإنساني الذي ينتج ويعيد إنتاج نفسه بنفس الطريقة التي تقوم بها عملية الحياة اليومية نفسها.

والمسرحية، أيضاً، كما نعرف سلفاً، تهدف إلى تحقيق تجسيد كليّ لعملية الحياة. إلّا أن هذه الكلية متركزة حول مركز صلب، أي حول التصادم المسرحي. إنها، إذا صح التعبير، صورة فنية لنظام تلك الطموحات الإنسانية التي تشارك، بتناقضها المتبادل، في هذا التصادم المركزي.

> إن الحدث المسرحي (يقول هيغل) يعتمد أيضاً في جوهره على الأحداث المتصادمة، ولا يمكن أن تجد وحدةٌ حقيقة أساسها إلّا في **حركة كلية** (تأكيدي: غ. ل.). والتصادم، وفقاً لما يمكن أن تكون عليه الظروف والشخوص والأهداف

الخاصة، يجب أن يتطابق إلى درجة كبيرة جداً مع الأهداف والشخوص بحيث ينتهي إلى إزالة تناقضه. والحل يجب أن يكون عندئذٍ كالحدث، ذاتياً وموضوعياً في نفس الوقت.

إن هيغل يقابل بهذا «كلية الحركة» في المسرحية بـ«كلية الأهداف» في الملحمة. فماذا يعني هذا بالنسبة للشكل الملحمي والشكل المسرحي؟ فلنحاول أن نصوّر هذا الفرق بمثل تاريخي مشهور. ففي مسرحية «**الملك لير**» يخلق شكسبير أعظم مأساة وأكثر المآسي إثارة، تتعلق بانتهاء العائلة بوصفها المجتمع الإنساني المعروف لدى الأدب العالمي. وما من أحدٍ يستطيع أن يخرج من هذا العمل بدون إحساسٍ بالكليّة الشاملة بمعنى الكلمة. ولكن بأية وسيلة يتحقق انطباع الكليّة هذا؟ إن شكسبير يصوّر في علاقات لير وبناته، وفي غلوستر وأبنائه، الحركات والاتجاهات المعنوية الإنسانية، والنموذجية الكبيرة، التي تنبع بشكلٍ بالغ البروز من الطبيعة المشوبة بالشكوك الخاصة بالعائلة الإقطاعية وانهيار هذه العائلة. وتؤلف هذه الحركات النموذجية المتطرفة - وفي تطرفها ذاته - نظاماً مغلقاً تماماً، تستنفد جدليته جميع المواقف الإنسانية الممكنة تجاه التصادم. ومن المستحيل إضافة حلقة أخرى إلى هذا النظام، أي مجرى حركة آخر، بغير اجتراح تكرار نفسي وأخلاقي لا معنىً له. وينتج هذا الغنى النفسي لدى الشخوص المتنازعين المتجمعين حول الصراع والذين يعكسون بكليته الشاملة كل إمكاناته وهم يكملون بعضهم الآخر، «كليّة الحدث» في المسرحية.

ولكن ما هو الشيء **غير** المتضمن هنا؟ إن كامل الحياة البيئية، من الوالدين والأبناء، أي الأساس المادّي للعائلة ونموّها وانهيارها... إلخ، مفقود. ولا يلزم المرء إلّا أن يقارن هذه المسرحية مع الصور

العائلية الكبيرة التي ترسم «الجانب المشكوك فيه» من العائلة بأسلوب ملحمي - مثال ذلك توماس مان في «**بودينبروكس**» وغوركي في «**أسرة أرتامونوف**». ويا لها من سعةٍ ووفرة في الظروف الفعلية للحياة العائلية هنا، ويا له من تعميم هنا للصفات الإنسانية البحتة، والإرادات التي يمكن إدخالها في تصادم! والحقيقة، ينبغي أن يكون فن شكسبير الرائع في التعميم المسرحي موضع إعجاب لأن شكسبير يجسد جيل العائلة القديم عبر لير وغلوستر فقط. ولو كان قد زوّد لير أو غلوستر أو كليهما بزوجة، وهو ما كان سيضطر أي كاتب ملحمي إلى القيام به، فقد كان عليه إمّا أن يضعف التركز حول التصادم (إذا كان الصراع مع الأبناء قد أسفر عن صراع بين الآباء) أو كانت الزوجة ستصبح حشواً مسرحياً - إذْ ما كان بمقدورها أن تقوم إلا بدورِ صدىً لزوجها متلاشٍ. ومن السمات المميزة للجو المنقّى للتعميم المسرحي أن هذه التراجيديا تؤثر في المشاهد كمنظرٍ مثير، وأن مسألة الزوجات غير الموجودات، مثلاً، لا تنشأ، ليس غير. بينما كان سيبدو، في عمل ملحمي مطابق، موقف من هذا النوع له مثل هذين المصيرين الموازيين مصطنعاً، وكان سيلزم أن يُناقَش بوجهٍ خاص، إذا كان ممكناً أصلاً أن يُناقَش بشكل مقنع. وكان ممكناً طبعاً أن يوسع التحليل إلى تصوير أصغر التفاصيل. والمهم لنا هنا أن نبرز التغاير في خطوطه العامة.

إن المسرحية، بتركيزها انعكاس الحياة على اصطدام كبير، بتجميعها كل مظاهر الحياة حول هذا التصادم والسماح لها بالبقاء حية فقط بعلاقتها بالتصادم، تبسّط وتعمم مواقف الناس المحتملة تجاه مشاكل حياتهم. ويجري تقليص الصورة إلى حد التمثيل المألوف لأهم مواقف الناس وأكثرها تميزاً، وإلى ما هو غير ممكن الاستغناء عنه في صياغة التصادم الديناميكية، وإلى تلك **الحركات** الاجتماعية والإنسانية والأخلاقية في الناس، التي بالتالي، ينشأ عنها التصادم ويتحلل. وأية

شخصية، وأية سمةٍ نفسيةٍ لشخصيةٍ ما، تتجاوز الضرورة الجدلية لهذه العلاقة، أي لديناميكية التصادم، لا بدّ أن تكون، من وجهة نظر المسرحية، زائدة عن الحاجة. إذن، فهيغل على صواب عندما يصف كتابة تحل نفسها بهذه الطريقة بأنها «كلية أو مجموع الحركة».

أمّا كم هي غنيةٌ وواسعة هذه النموذجية أو النمطية، فذلك ما يعتمد على مرحلة التطوّر التاريخي التي تنتسب إليها المسرحية، وفي داخل هذه المرحلة، يعتمد بشكل واضح على شخصية الكاتب المسرحي.

ومع هذا، فالأهم من ذلك كله هو الجدلية الموضوعية الداخلية للتصادم ذاته، التي، إذا صح التعبير، تعرقل «كلية الحركة» بشكل مستقل عن وعي الكاتب المسرحي. ولنأخذ، على سبيل المثال، مسرحية سوفوكليس: «**أنتيغوني**». فقد أمر كرييون بألّا يجري دفن بولينيسيس. وبافتراض هذا الموقف، يتطلب التصادم المسرحي شقيقتين، وشقيقتين فقط، لبولينيسيس. ولو كانت أنتيغوني الشقيقة الوحيدة، فإن المقاومة البطولية التي أبدتها ضد أمر الملك ربما أعطت انطباعاً عن ردٍّ فعل اعتيادي ومألوف اجتماعياً. وشخصية شقيقتها، إسميني، حيوية للبرهنة على أن فعل أنتيغوني هو في الحقيقة تعبير بطولي وطبيعي عن أخلاقية سابقة تلاشت فعلاً، ولكنها، في الظروف الراهنة للمسرحية لم تعد رد فعل طبيعياً بشكل عفوي: ذلك أن إسميني تدين منع كرييون كما تفعل أنتيغوني، إلا أنها تطلب من شقيقتها البطلة، بوصفها الأخت الأضعف، أن تذعن لقوة السلطة. وأنا أعتقد أنّه كما هو واضح بأن تراجيديا أنتيغوني ما كانت لتصبح مقنعةً بلا إسميني، وبأنها ما كانت لتصبح صورة فنيةً للكليّة الاجتماعية - التاريخية، فإن أختاً ثالثة كانت ستصبح مجرد حَشْوٍ من الناحية المسرحية.

وعلى هذا، فإن لسينغ، في مخاصمته التراجيديا الكلاسيكية على صواب تام في تأكيده أن مبادئ التركيب المسرحي عند شكسبير هي

في جوهرها ذات مبادئ التركيب المسرحي عند الإغريق. والفرق بين الاثنين هو فرق تاريخي. وكنتيجة لتعقد العلاقات الإنسانية، الموضوعي، الاجتماعي - التاريخي، المتزايد، أصبح تركيب التصادم في الواقع نفسه أكثر تعقداً وتنوعاً. وتركيب المسرحية الشكسبيرية هو انعكاس صادق ورفيع لحالة الواقع الجديدة هذه كما كانت تراجيديا أسخيلوس وسوفوكليس انعكاساً لحالة الأمور الأبسط في أثينا القديمة. وهذا التغير التاريخي يرمز إلى شيء جديد نوعياً عند شكسبير وذلك في ما يتصل بالتركيب المسرحي. والجدة هي، طبعاً، ليست زيادة خارجية بسيطة في غنى العالم المصوَّر. بل على العكس تماماً، فقد أبدع شكسبير نظاماً جديداً وأصيلاً كلياً من الحركات الاجتماعية والإنسانية، نموذجياً ومتنوعاً، إلّا أنّ التنوع مقلّص عنده إلى ما هو ضروري نموذجياً. وبالضبط لأن الجزء الأعمق في طبيعة مسرحية شكسبير مبني على نفس المبادئ المبني عليها ذلك الجزء المماثل في مسرحية الإغريق، كان شكله المسرحي بالضرورة مختلفاً كلياً.

إلّا أنَّ صواب وعمق لسينغ يظهر نفسه على نحوٍ أكثر خصوصيةً في أمثلة سلبية. فهناك رأي اعتباطي واسع الانتشار مفاده أن تركيزاً للفعل خارجياً أو ظاهرياً، أي تقليصاً لعدد الشخوص إلى أشخاص قلائل، إلخ، يمثل اتجاهاً مسرحياً صرفاً، بينما يمثل تغيّر زاهٍ ومتكرر في المشاهد، أي عدد كبير من الشخوص. . . إلخ، اتجاهاً ملحمياً في المسرح. وهذا المفهوم سطحي وخاطئ معاً. فما إذا كان طابع مسرحية ما مسرحياً حقاً أو «محوَّلاً إلى رواية» يعتمد على كيفية حل مشكلة «كليّة الحركات» وليس على علامات مميزة شكليّة صرف.

ولنأخذ، من جهة، أسلوب تركيب التراجيديا الكلاسيكية. إنّه يحاول أن يحقق وحدة الزمان والمكان المشهورة. والشخصيات التي تظهر تُقَلَّص إلى أدنى حدٍّ ممكن. إلّا أنّ شخوصاً يوجدون داخل هذا

الحد الأدنى، وهم، بلا استثناء، زائدون عن الحاجة تماماً من الناحية المسرحية، أي «المؤتمنون على الأسرار» سيئو الصيت. وألفييري، وهو نفسه أحد المتمسكين بهذا الأسلوب في التركيب، لا ينتقد فحسب الدور غير المسرحي لهذه الشخصيات نظرياً، بل يستبعدهم في التطبيق من مسرحياته. ولكن ما هي النتيجة؟ إنّ أبطال ألفييري قد لا يكون لهم «مؤتمنون على أسرار»، ولكنّ لهم، بدلاً من ذلك، مونولوجات طويلة وغالباً ما تكون غير مسرحية. ويعرّي انتقاد ألفييري جانباً مسرحياً زائفاً من التراجيديا الكلاسيكية ويضع مكانه فكرةً غير مسرحية بشكل واضح. والخطأ الحقيقيفي التركيب في أساس هذه المشكلة برمتها هو أن هؤلاء الكتّاب جعلوا التصادم تجريدياً بأسلوب ميكانيكيٍّ قاسٍ (وهذا يحدث بطرق مختلفةٍ، لأسباب تاريخية وشخصية مختلفة، لدى ممثلين لهذا الاتجاه مختلفين). ونتيجة ذلك تُفقد الديناميكية الحيّة في «كلية الحركة». ولنتذكر شكسبير مرة أخرى. فحتى أبطاله «الأكثر عزلة» ليسوا وحيدين. ومع ذلك فليس هوراشيو «مؤتمن أسرار» لهاملت، وإنما قوة دافعة لكامل الحدث، مستقلة وضرورية. وبغير نظام التضادات بين هاملت وهوراشيو وفورتنبراس وليرتيس، لكان التصادم الملموس في هذه التراجيديا أمراً لا يمكن تصوره. وبهذه الطريقة أيضاً، فإنّ لكل من ميركيوشيو، وبينفوليو واجبات مستقلة وضرورية في مسرحية «**روميو وجولييت**».

إن المسرحية الطبيعية قد تقدم نموذجاً مضاداً. فمع وجود تركيب هو مسرحي إلى حدٍّ ما، كما هو شأن مسرحية هوبتمان، «**النسّاجون**»، تكون أكثرية الشخوص ضرورية، إذْ تمثل عنصراً حيّاً من الكلية الملموسة لانتفاضة النساجين. وعلى الضد من هذا، فإن معظم المسرحيات الطبيعية، حتى تلك التي تستطيع أن تتدبر الأمر بشخوص قليلين نسبياً وتركّز حبكاتها بشدة من حيث الزمان والمكان، تشمل

دائماً عدداً من الشخوص الذين ليس لهم من دورٍ عدا تصوير البيئة للمشاهد. وكل شخص من هذا القبيل، وكل مشهد كهذا، يجعل من المسرحية رواية، لأنّه يعبّر عن عنصر من «كليّة الأهداف» التي هي غريبة في طبيعتها عن هدف المسرحية.

ويبدو أن هذا التبسيط يُبعد المسرحية عن الحياة، وقد أدى هذا البعد الظاهري إلى مجموعة من النظريات الزائفة عن المسرحية: ففي الماضي، وجدت مختلف النظريات التي تبرر التراجيديا الكلاسيكية؛ وفي عصرنا، توجد نظريات «التقليد» الخاص للشكل المسرحي، ونظريات «الاستقلال الذاتي» للمسرح... إلخ، والأخيرة هي ليست أكثر من ردود فعل تجاه الفشل الحتمي الذي جابهه المذهب الطبيعي، في المسرحية، وهي، بعد أن تحولت إلى الاتجاه المضاد، تتحرك في نفس الدائرة السحرية الزائفة كالمذهب الطبيعي نفسه.

إلّا أنّ على المرء أن يرى «بعد» المسرحية هذا بالذات **حقيقة من حقائق الحياة**، انعكاساً فنياً عن وضع الحياة نفسها **موضوعياً في لحظات معينة** وكيف **تبدو بالضرورة** وفقاً لذلك.

ومن المسلّم به بصورة عامة أن الموضوع الرئيس في المسرحية هو تصادم القوى الاجتماعية في أقصى نقاطها المتطرفة والحادة. ولا توجد حاجة إلى أية إدراكيةٍ حسيّة خاصة لإدراك العلاقة بين التصادم الاجتماعي في شكل متطرف من جهة، والتحول الاجتماعي، أي الثورة، من جهة أخرى. وكلّ نظرية أصيلةٍ وعميقةٍ عن المأساوي تؤكد، بالنسبة لكل قوة من القوى المتصارعة، من جهة، الحاجة إلى أن تتخذ إجراءً ما، وبالنسبة للتصادم، من جهة أخرى، إلى أن تجري تسويته بالعنف، باعتبار ذلك صفة التصادم المميزة. وعلى أية حال، إذا ترجم المرء هذه المتطلبات الشكلية للتصادم المأساوي إلى لغة الحياة، استطاع أن يرى فيها السمات الأقصى تعميماً للتحول الثوري

في الحياة نفسها، وقد صُغِّرت إلى شكل الحركة التجريدي أو المطلق.

ومن المؤكد أنّه ليس من المصادفة أن تتزامَن الفترات الكبرى في التراجيديا مع التغيرات التاريخية العالمية الكبيرة في المجتمع البشري. وقد سبق أن رأى هيغل، وإن كان ذلك بشكل غامض، في صراع «**أنتيغوني**» لسوفوكليس تصادم تلك القوى الاجتماعية الذي أدى في الواقع إلى تدمير الأشكال البدائية للمجتمع وإلى نشوء المدينة اليونانية. إلّا أن تحليل باخوفن لثلاثية «**أوريستيه**» أسخيلوس، يصوغ هذا الصراع الاجتماعي على نحو أكثر ملموسيّةً، أي، بوصفه تصادماً مأساوياً بين النظام الأموميّ المشرف على الموت والنظام الاجتماعي الأبوي الجديد، بالرغم من أن هذا التحليل يشدّد على الاتجاهات الباعثة على الغموض أكثر مما يفعل حتى هيغل. أمّا تحليل هذه المسألة العميق، واضح المعالم، الذي يقدمه إنجلز في كتابه «**أصل العائلة**»، فهو يوقف نظرية باخوفن الغامضة والمثالية على قدميها من الناحية المادية. إنه يثبت بأسلوب واضح نظرياً وتاريخياً معاً، ضرورة العلاقة بين نشوء التراجيديا اليونانية والتحوّل التاريخي العالمي في تاريخ الجنس البشري.

إن الحالة مماثلة في ما يتعلق بالازدهار الثاني للتراجيديا خلال فترة النهضة. وفي هذه المرة، يقدم التصادم التاريخي العالمي، بين النظام الإقطاعي المحتضر والآم ولادة المجتمع الطبقي الأخير، الشروط المسبقة، في موضوع الكتابة أو شكلها، لانبعاث المسرحية. وقد أشار ماركس إلى هذه العلاقة بشكل واضح جداً في ما يتعلق بمسرحية عصر النهضة. وهو يذكر أيضاً في كتابات مختلفة الضرورة الاجتماعية لنشوء وانتهاء الفترات التراجيدية. وهكذا يؤكد في المقدمة من كتابه «**إسهام في نقد الفلسفة الحق لهيغل**» (١٨٤٤)، عنصر

الضرورة والحس العميق بالتبرير الذي ينشأ عن هذه الضرورة بين الجزء المحتضر من المجتمع، باعتبار ذلك الشرط المسبق للتراجيديا. «طالما كان **النظام القديم**، بوصفه نظاماً عالمياً قائماً، يناضل ضد العالم الذي لم يكن إلّا في بدء مجيئه إلى الوجود، فقد كان على جانب من خطأ تاريخي عالمي، وليس شخصياً. وهذا هو السبب في أن سقوطه كان مأساوياً».

وفي هذا البحث الذي كتبه في شبابه، كما فعل أيضاً في وقت لاحق في كتابه «**الثامن عشر من بروميير**»، يعطي ماركس تحليلاً نافذاً للسبب الذي يدعو إلى أن تصبح، في مجرى التاريخ، اصطدامات اجتماعية معينة مواضيع للكوميديا، بعد أن كانت صراعات تراجيدية. وإنه لأمر باعث على الاهتمام وله أهمية أساسية إلى درجة كبيرة بالنسبة لنظرية المسرحية أنْ تتألف دائماً النتيجة الموضوعية للتطورات التاريخية التي بحثها ماركس، كما هو شأنها في هذه الحالة، من إلغاء ضرورة الفعل التراجيدية، اجتماعياً وتأريخياً، من جانب أحد الأقسام المتصارعة، أي من جانب خصم التقدم الإنساني.

بيد أنَّ من الإفراط في ضيق النظر أن تُقصر حقائق الحياة التي يقوم عليها الشكل المسرحي، بشكل جامد ميكانيكياً، على الثورات التاريخية الكبيرة نفسها. إن هذا سيستلزم عزلاً فكرياً للثورة عن الاتجاهات العامة والدائمة للحياة الاجتماعية، ويحيل ظاهرة الثورة مرة أخرى إلى «كارثة طبيعية» على غرار كوارث «كوڤيا». ومن جهة أخرى، على المرء أن يلاحظ قبل كل شيء أنْ ليس جميع تلك الصدامات الاجتماعية التي حملت بذور الثورة أدّت في الحقيقة إلى ثورات في الواقع التاريخي. وقد أشار ماركس ولينين تكراراً إلى أن أوضاعاً وجدت لم تؤدِّ إلى انفجار ثوري، بالرغم من أنها ثورية موضوعياً، بسبب التطوّر غير الكافي للعامل الذاتي. ومثال ذلك،

الفترة الواقعة في نهاية خمسينات القرن التاسع عشر وبداية الستينات من ذلك القرن في ألمانيا («العهد الجديد» والصراع الدستوري التالي في بروسيا).

إلّا أنَّ هذا لا يعني بأي حال الإحاطة الكاملة بمشكلة الصدامات الاجتماعية. إنَّ ثورة شعبية حقيقية لا تنفجر أبداً نتيجة تناقض اجتماعي منعزل، واحد. والفترة الموضوعية - التاريخية الممهدة للثورة مملوءة بعدد كامل من التناقضات التراجيدية في الحياة نفسها. وعليه، يبيّن إنضاج الثورة، بوضوح متزايد، العلاقة الموضوعية بين التناقضات التي تقع بشكل منعزل، ويجمعها في عدة مسائل مركزية وحاسمة تؤثر في نشاط الجماهير. ثمَّ، وبنفس الطريقة، يمكن أن تستمر تناقضات اجتماعية معينة دون حلٍّ حتى بعد الثورة، أو، في الحقيقة، تظهر وهي مشدّدة ومبرزة نتيجة الثورة.

إن لكل هذا آثاراً مهمةً بالنسبة للمسألة التي تهمنا هنا. فمن جهة، نحن نرى العلاقة المهمة في الحياة بين التصادم المسرحي والتحول الاجتماعي. ومفهوم ماركس وإنجلز عن العلاقة بين فترة درامية كبيرة والثورة يثبت نفسه هنا بصورة كاملة؛ ذلك أنّه واضحٌ، أن التركز الاجتماعي - التاريخي للتناقضات في الحياة يتطلب بالضرورة تجسيداً درامياً. ومن جهة أخرى، نحن نرى أن الصدق الحياتي في الشكل المسرحي لا يمكن أن يكون «ممركزاً»، إذا صحّ التعبير، بطريقة ضيقة وميكانيكية، حول ثورات التأريخ الإنساني الكبيرة. وصحيح أن تصادماً درامياً حقيقياً يجمّع السمات الإنسانية والأخلاقية لثورة اجتماعية كبيرة، إلّا أنَّ الصراع الملموس ليس مقرراً له أبداً أن يكشف فوراً عن التحوّل الذي يقوم عليه، ما دام التصوير يهدف إلى الجوهر الإنساني. ويؤلف التحول الأساس العام للتصادم، إلّا أنّ العلاقة بين هذا الأساسي والشكل الملموس للتصادم يمكن أن تكون علاقة معقدة

جداً، ولها عدة مراحل وسطى. وسنرى في وقت لاحق أن تأريخية أكثر مسرحيات شكسبير نضجاً وبروزاً تكشف عن نفسها بهذا الشكل. إن تناقضية التطور الاجتماعي، وتوسيع هذه التناقضات إلى حد التصادم التراجيدي هما حقيقة **عامة** من حقائق الحياة.

كما لا تنتهي تناقضية الحياة هذه مع الحل الاجتماعي للعداءات الطبقية عبر الثورة الاشتراكية المنتصرة. وإنّه لمفهوم عن الحياة ضحل وغير جدليّ كلياً الاعتقاد بأنّه مع الاشتراكية لا يوجد إلّا الهدوء الرتيب للرضا الذاتي، بغير مشاكل، أو صراع أو تناقض. وطبيعي أن الصدامات الدرامية تأخذ جانباً جديداً تماماً، حيث لا يعود السقوط المأساوي الضروري للبطل في المسرحية - ونحن نأخذ هنا مثلاً واحداً - يلعب نفس الدور الذي كان يلعبه سابقاً، وذلك مع التلاشي الاجتماعي للعداء الطبقي، وتلاشي التناقضات العدائية.

بيد أن الأمر، في ما يتعلق بدراما المجتمع الطبقي أيضاً، يكون أسوأ من السطحيّ إذا اعتُبر هذا السقوط المأساوي مجرد تدمير للحياة الإنسانية وحشيّ، ومجرد شيء «تشاؤمي» يجابهه المرء عندئذ بـ«تفاؤل» مصوّر بالمثل تصويراً ضحلاً في مسرحيتنا نحن. ويجب ألّا ننسى أبداً أن السقوط المأساوي، عند كتّاب المسرحية الكبار حقاً في الماضي، كان يطلق دائماً أعظم الطاقات الإنسانية، وأرفع البطولات الإنسانية. ولم يكن هذا التعظيم للإنسان ممكناً إلّا لأنّ الصراع جرى خوضه حتى النهاية. والحقيقة، يهلك أنتيغوني وروميو مأساوياً، إلّا أن أنتيغوني وروميو المشرفين على الموت هما شخصان أعظم وأغنى وأنبل ممّا كانا قبل أن يُجرفا في دوامة التصادم المأساوي.

واليوم فمن المهم على وجه خاص تأكيد هذا الجانب من التصادم المأساوي، ومعرفة كيف يعمم الشكل الدرامي حقيقة نموذجية من حقائق الحياة ويجعل منها تجربة واسعة. وهذا الجانب الإنساني من

التصادم المأساوي، الذي لا يرتبط بالضرورة بالسقوط المأساوي بأي حال من الأحوال، ماثلٌ، أيضاً، بوصفه حقيقة من حقائق الحياة، في المجتمع الاشتراكي، وبهذا يمكن أن يصبح أساس عمل مسرحي مهم.

وهكذا، ففي إدارك صدق العمل المسرحي، يجب الإبقاء على مشكلة التصادم، بوصفها حقيقة من حقائق الحياة، مرئية بشكل واضح جداً. وبغير أن نتظاهر بأي شيء من قبيل الكمال، سوف نسرد عدة حقائق نموذجية من الحياة، تأخذ بالضرورة شكلاً مسرحياً، في الوقت الذي تكون فيه منعكسة فنياً.

ولنبدأ بمشكلة ضرورة الاختيار ما بين طرق العمل في حياة الأفراد والمجتمع. ففي تراجيدية هيبيل، «**هيرود ومريمانة**»، تقول الملكة للملك:

حتى الآن مصيرك هو بين يديك
وتستطيع توجيهه كما تشاء!
وإلى كل إنسان تأتي اللحظة التي
يسلمه فيها ربّان طالعه العنان.
إن سوء الحظ هو أنّه لا يعرف اللحظة،
وكل واحدة تمرّ قد تكون هي اللحظة.

ولا يمكن أن يشك في واقع هذه «اللحظات» في الحياة إلا المتمسكون بجبريّةٍ ميكانيكية. فضرورة الحياة الاجتماعية تؤكد نفسها ليس فقط عبر مصادفات، بل كذلك عبر قرارات، يتخذها بشرٌ أو مجموعات من البشر. وطبيعي أن هذه القرارات ليست حرة بمعنى الحرية في مذهب إراديّ مثالي، وهي لا تمثل استقلالاً إنسانياً في فراغ. إلا أن هذه «اللحظات» تنشأ بالضرورة ضمن إطار جميع

الأنشطة الإنسانية الموصوفة بالضرورة، وكنتيجة للأساس المتناقض لكل التطوّر الاجتماعي والتأريخي.

وقد وضعنا هذه الكلمة بين علامتي اقتباس لأنها، إذا ما أخذت بشكل حرفي مفرط، تنطوي على طابع فَتَشيّ أو صَنَميّ. ومع ذلك، فإن من السمات الجوهرية للواقع هو أن هذا الاختيار ما بين طرق العمل يظهر مراراً وتكراراً مع احتمال وضرورة التوصل إلى قرارٍ ما، أيّاً كان الطريق الذي يسلكه الإنسان. إلّا أنّ المهم أولاً هو أن اختياراً كهذا لا يوجد دائماً، لأنّه يفترض سلفاً تشديداً حاسماً معيناً للظروف الاجتماعية أو الشخصية؛ وثانياً، إن طول الوقت اللازم لقرارٍ كهذا هو محدود نسبياً. وهذا يجب أن يكون معروفاً لكل واحدٍ من تجاربه الشخصية.

إن كتابات لينين، ولا سيما تلك التي تعود إلى الفترات الثورية تبيِّن أيّ دور مهمٍّ تلعبه هذه اللحظات في التاريخ نفسه، وكم هو محدود جداً أمدها. وحين يقترح لينين، بعد انتفاضة تمّوز عام ١٩١٧، على (الثوريين الاشتراكيين) و(المناشفة) تكوين حكومة مسؤولة أمام السوفياتات، فهو يكتب قائلاً: «الآن، والآن فقط، ولربما **فقط خلال أيام قليلة** أو لمدة أسبوع واحد أو أسبوعين، سيكون ممكناً تكوين وتوطيد حكومة كهذه في سلمٍ تام». وتكمن أهمية هذا الاقتراح السياسية خارج مجال بحثنا. وقد استشهدنا باستراتيجيٍّ وتكتيكيٍّ في الصراع الطبقي مثل لينين لنبرهن على أن «الاختيار ما بين طرق العمل» أو «اللحظة» القرار، ليس شيئاً اخترعه المسرحيون المثاليون وأفرطوا في أسلبته، وليس أي نوعٍ من «متطلبات الشكل الدرامي» أصبح في أيدي منظري الدراما الكلاسيكيين الجدد في عصر الاستعمار، وإنما هو حقيقةٌ حياتيةٌ على جانبٍ كبير جداً من الأهمية ودائمة التكرر، وتلعب دوراً مهماً في مصير كلٍّ من الأفراد والطبقات.

إنّ المجموعة الثانية من حقائق الحياة تأتي تحت عنوان «الحساب». وماذا يعني هذا؟ إنّ تعقد الحياة السببيّ معقدٌ إلى درجة بالغة. ومن الواضح أن كل فعل يقوم به شخص أو مجموعة أفراد يؤثر في مصائرهم المقبلة؛ وهذه تعتمد إلى درجة كبيرة على اتجاه الفعل الذي يتخذونه في ظروف معينة تأريخياً. ولكن هذه الآثار، في الحياة، غالباً ما تبدأ على نحو بطيء جداً، وبشكل متفاوتٍ ومتناقض دائماً. والعديد من الناس ينهون حيواتهم أو تكون قد مضت عليهم مدة طويلة منذ أن اتبعوا طريقاً مختلفاً قبل أن تفاجئهم تصرفاتهم السابقة بشكل كهذا. إلّا أنها حقيقة عامة ومتكررة من حقائق الحياة أنْ تركز هذه الآثار الضرورية للأفعال السابقة، ولا سيما، آثار الموقف العام من الحياة الذي أوحى بهذه الأفعال، نفسها بقوةٍ هائلة في الحياة، ومن ثم يترتب على الفرد أن يصفي حساباته. وهنا أيضاً تكون العلاقة بين حقائق الحياة الدرامية وأزمات المجتمع الثورية واضحة. والسبب هو أن «يوم الحساب» يطل عادةً في وقت أزمة ما، وذلك بصورةٍ خاصة بالنسبة للتجمعات الاجتماعية، أي الأحزاب. فقد توقفت الأحزاب تدريجياً عن أن تكون ممثلة المصالح الطبقية التي وجدت أو أسست للدفاع عنها، وكدست خيبةً على خيبةٍ بهذا الصدد بغير أن تستجلب أية نتائج أو آثار فعلية. ومن ثم توجد «فجأة» أزمة اجتماعية، ويصبح حزب كان بالأمس قوياً «فجأة» مسلوب السمعة ومتخلىً عنه أمام أعين أنصاره السابقين. والتاريخ مملوء بهذه الحقائق؛ وواضح أن ذلك ليس مقصوراً على ما يتعلق بالأحزاب السياسية بمعنى ضيق. والثورة الفرنسية الكبيرة، بصورة خاصة، مملوءة بتلك الكوارث التي هي فعلاً درامية في الحياة نفسها. فمن انهيار الحكم المطلق «المفاجئ» يوم اكتساح الباستيل، فإن سلسلة من هذه الانهيارات تقود من سقوط (الجيروند) و(الدانتونيين) و(الثيرميدوريين) حتى سقوط الإمبراطورية النابليونية.

إن لمثل هذه اللحظات فعلاً طابعاً درامياً في الحياة نفسها. ولذلك فليس ممّا يدفع على الاستغراب أن يؤلف «يوم الحساب» أحد المشاكل الرئيسة في المسرحية. فمن مسرحية «**أوديب**» لسوفوكليس، التي كانت مثال المسرحية المأساوي منذ ألفي عام، حتى مسرحية «**موت دانتون**» لبوشنر، نستطيع أن نقتفي أثر هذه المشكلة باعتبارها الفكرة الرئيسة المهيمنة في التراجيديا العظيمة. وإنها لصفة مميزة على نحو خاص للدراما عدم تصويرها تكديس النتائج البطيء والتدريجي، وإنما أخذها فترة من الزمن هي عادةً موجزة وحاسمة نسبياً، وفي الحقيقة تلك اللحظة الدرامية في الحياة نفسها، التي يجري فيها تحويل تكدّس النتائج إلى فعل أو حركة. ومن المألوف، بدءاً من مثل أوديب، ربط هذا النوع من الدراما بتركز الأحداث الكلاسيكي، من جهة، و«فكرة المصير» لدى الكلاسيكيين، من جهة أخرى. ولا يتطابق أي منهما مع الحقائق. فرائعة بوشنر، مثلاً، يجري تصوّرها كلياً بالمعنى الشكسبيري وليس بالمعنى الإغريقي. ومع ذلك، تستند تراجيدياً دانتون إلى نفس الأساس. ولا يقف في وسط الدراما، التكتيكي الهائل للظفر الثوري، ولا السياسي البرجوازي المتقلب الذي ينصرف عن استمرار الثورة. وكل هذا حدث منذ فترةٍ طويلةٍ في مسرحية بوشنر. وما يصوّره، بقدرة درامية فريدة، هو كيف أن دانتون، الثوري العظيم، بعد أن اغترب عن شعبه ورسالته معاً، «يدعى إلى الحساب»، لإدارته ظهره للتاريخ على هذا النحو.

ولنستمر. يقول لينين تكراراً إنّ على المرء في موقف يتطلب حركة أن يختار، من بين إمكانات لا نهاية لها، حلقة واحدة خاصة في السلسلة، يجبُ أن يمسك بها بقوة لكيما يحتفظ بسيطرة فعلية على كامل السلسلة. وإلى جانب هذا، لا يكتفي لينين بأن يصف، على نحو لا يضارع، مبدأً هاماً من مبادئ التحرك أو العمل

السياسي، ولا سيما في فترات التغير الضروري، وإنما في ذات الوقت سمةً من سيماء السلوك الإنساني بصورة عامة. أو بالأحرى، نوعاً معيناً من السلوك الإنساني، نوعاً من الاستجابة الإنسانية عند نقاط تحولٍ معينةٍ في الحياة. ونود أن نذكر بإيجازٍ بأن فعل اختيار الحلقة في سلسلة والإمساك بها مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلة «الاختيار بين طرق العمل» التي عالجناها سابقاً. إلّا أننا نود أن نلفت الانتباه إلى الطابع الخاص في هذه الحقيقة من الحياة. فما هو خاص بمشكلة - الحلقة في سلسلة - هو، قبل كل شيء، التوكيد المضفى على الحلقة المختارة، والتي تُجعل هي المركزية. وبذلك، فلكي توسع الحياة أهدافها، فهي تبسّط وتعمّم نفسها. وهذا التبسيط والتعميم يعطيان الحياة طابعاً نابضاً، قوياً، ويؤلفان تضارباتٍ ويدفعان بها إلى حدودها النهائية.

إن الإمساك بالحلقة في السلسلة لا يلزم نفسه أن يكون مرتبطاً بتصادم، كما لا يلزم أن ينمو من لا شيء، إلّا أن تركز مشاكل الحياة حول مثل هذا المركز ينتج في معظم الحالات اصطدامات. وقبل كل شيء، ففي الحياة الفردية أيضاً لا تتركز الأشياء في فراغ، بل في تفاعلٍ حيّ مع أفعال كائنات بشرية أخرى. ثم، بطبيعة الحال، يثير تركيز المرء أفعاله حول نقطة حاسمة واحدة تركيزاً مماثلاً حول هذه النقطة من جانب القوى الشخصية والبشرية المعارضة له. وأثر الإمساك بالحلقة واضح للعيان طبعاً في الحياة السياسية بصورة خاصة. فحين تنشأ مشكلة «حلقة» كهذه وتستغرق مركز الحياة السياسية، تكتسب الطبيعة غير المتبلورة غالب الأحيان والخاصة بمختلف الميول والاتجاهات مظاهر خارجية متميزة وواضحة المعالم في جميع الجوانب. ولنتأمل فقط في التمييز المتطرف بين مختلف وجهات النظر التي أثارتها خطب لينين العظيمة عند تقديم «**السياسة**

الاقتصادية الجديدة». وبعد إجراء جميع التغييرات الضرورية، تلعب هذه المشكلة دوراً من أصل واحد في حياة الفرد.

أخيراً، فلنذكر مشكلة أخرى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه المسألة: وهي الانغمار العميق لشخصٍ ما في عمله. فحتى في الحياة الشخصية الصرف، ينتج هذا صدامات، وصراعات وورطات درامية. والسبب هو أنّه مهما يكن كامل ما ينجزه الإنسان في حياته من أعمال مهماً بالنسبة لكل جهوده، فلا يوجد أي شخص لا تكون فيه وله القوى الأخرى في الحياة مهمة على نحو حاسم. وكلما كان تفاني شخص ما لعمله الحياتي أعمق من ناحية، كان هو إنساناً أكثر أصالة من جهة أخرى، أي كانت أكثر وأوثق الخيوط التي تربطه بالحياة واتجاهاتها المختلفة، وكان هذا التصادم أكثر درامية.

إلّا أنّ ارتباط الشخص بعمله الحياتي ليس دائماً، حتى في أندر الحالات، مجرد مسألة تهمه هو نفسه. وإذا كان العمل موضع البحث يعود إلى عالم الفن أو العلم، فإنّه قد يضفي هذا المظهر سطحياً ونفسياً. ولكن إذا كان هذا العمل الحياتي مربوطاً مباشرة بالحياة الاجتماعية، فإن مجموعة من التعقيدات تنشأ وهي تحمل بطبيعتها طابعاً اجتماعياً مباشراً.

إن هذا يعود بنا إلى المشكلة التي سبق أن عالجناها في القسم الأول، وهي مشكلة «الأفراد التاريخيين العالميين» بالمعنى الهيغلي. وهناك بدأنا بالعملية التاريخية نفسها ودرسنا دور هؤلاء «الأفراد التاريخيين العالميين» في صورته الملحمية. وانتهينا إلى أن أهميتهم التاريخية قد أبرزت على أفضل وجهٍ ملحمياً، عندما كانوا، منظوراً إليهم تركيبياً، يلعبون أدواراً ثانوية في القصة. والآن نعالج المشكلة من زاوية مختلفة، من حياة الفرد الداخلية. ونحن نرى كيف أن انغماراً في المجتمع ومع مهمات الفرد فيه يسهم في خلق نمط «الفرد

التاريخي العالمي»، الذي يبدو في كلٍّ من انغمار الفرد في عمله الاجتماعي وانهماكه فيه، إضافة إلى الأهمية الواسعة والمكثفة لهذه المهمة، في أعلى الدرجات. ويقول هيغل عن هذه العلاقة: «هؤلاء هم الكائنات البشرية العظيمة في التأريخ الذين تحتوي أهدافهم الخاصة الجوهريَّ، الذي هو إرادة الروح العالمي. إنّ هذا المحتوى هو قوتهم الحقيقية...».

وإذا سبق أن رأينا في التكريس الشخصي الكامل لمهمة ما مسرحةً للحياة في الحياة نفسها، فواضحٌ أنَّ حالةً من الانغمار عليا كهذه تمثل نقطة عاليةً من الناحية الدرامية في كلٍّ من الحياة والفن. وفي الحياة، أيضاً، فإن هذه الوحدة الشخصية الأساسية بين الفرد، وعمله الحياتي ومحتواه الاجتماعي تشحذ المجال المركز الذي يتحرك فيه «الفرد التاريخي العالمي»، دافعةً إياه حول صدامات مهمة مرتبطة مادياً بتحقيق هذا العمل الحياتي. ولـ«الفرد التاريخي العالمي» طابع درامي. فهو محكوم عليه من الحياة ذاتها بأن يصبح بطلاً، بأن يكون الشخصية الرئيسة في المسرحية.

وآية ذلك هي أن الصدام الاجتماعي، بوصفه مركز الدراما، الذي يدور حوله كل شيء وتشير إليه جميع مكونات «كليّة الحركة»، يتطلب تصوير الأفراد، الذين يمثلون بشكل مباشر في عواطفهم الشخصية تلك القوى التي يؤلف تضاربها المحتوى المادي «للتصادم». وواضح أنه كلما كان الشخص «فرداً تاريخياً عالمياً» بالمعنى الهيغلي، أي كلما كانت عواطفه الشخصية تتركز على محتوى «الصدام» وتظهر معه، كان أكثر ملاءمةً ليكون البطل، الشخصية المركزية في المسرحية. ومرة أخرى، فإن حقيقة الشكل الدرامي هذه هي، كما رأينا، حقيقةٌ عن الحياة وليس قطعة من البراعة في الشكل.

ولهذا السبب، يجب ألا تفسر أبداً بمعنى ميكانيكي مفرط.

فمثلاً، يعتبر عدة منظرين للتراجيديا الكلاسيكية ومقلدوهم من الكلاسيكية الجديدة العصريون أن شخصيات التاريخ العظيمة، أو شخصيات الأساطير، هي وحدها الملائمة لتكون أبطال المسرحية. ولكن، لا الحياة، ولا المسرحية، باعتبارها صورتها الفنية، لها اهتمام بالطرح الشكلي - التزييني، وإنما بتركيز القوى الموضوعي - المتعلق بالفكرة الرئيسة، بتكثيفٍ شخصي، فعليّ، لقوةٍ اجتماعية متصادمة.

وفي مناسبةٍ من المناسبات، يعقد هيبيل مقارنة ذكية ودقيقة بين التراجيديا وساعةٍ عالمية تشير إلى أزماتٍ تاريخيةٍ متعاقبةٍ فيما يسير عقرباها في حركة دورانية. وهو إذْ يطوّر التشبيه يضيف قائلاً: «ليس هناك من فرقٍ حقيقيّ سواء أكان العقربان من الذهب أم من الفضة، كما لا يهم أن يحدث فعل مهم بذاته، أي رمزيّ، في مجال واطئ أو مرتفع اجتماعياً». وقد كتب هيبيل هذه الكلمات في مقدمة تراجيديته البرجوازية «**مريم المجدلانية**» بوصفها دفاعاً عن المسرحية نظرياً. وله ما يبرره تماماً في هذا الدفاع. فشخوص من أمثال الفلاح بيدرو كريسبو في مسرحية كالديرون، «**قاضي زالاميا**»، والشخوص البرجوازيون في مسرحية «**إيميليا غالوتي**» ومسرحية «**التآمر والحب**»، ومسرحية أوستروفسكي «**العاصفة الرعدية**»، وفي مسرحية هيبيل أيضاً، هم «أشخاص تاريخيون عالميون» بهذا المعنى. وحقيقة أن الصراع الشخصي الملموس الذي يعالج في هذه المسرحيات ليس له أي بُعْدٍ تاريخي واسع، أي أنه لا يقرر على نحوٍ مباشر مصير الأمم أو الطبقات، لا تغير من هذه الحقيقة بأي شكل. والشيء المهم في هذه المسرحيات هو أن الجوهر الاجتماعي الداخلي للصدام يجعل منه حدثاً حاسماً، تأريخياً واجتماعياً، وأن أبطال هذه المسرحيات يملكون بداخلهم ذلك المزيج من العاطفة الفردية والجوهر الاجتماعي

الذي يميز «الأفراد التاريخيين العالميين». إن غياب عنصرَي الحياة الدراميين هذين معاً هو الذي يجعل معظم المسرحيات البرجوازية، ولسوء الطالع، معظم المسرحيات البروليتارية، تافهةً ومملةً ولا تثير الاهتمام، إلى درجة كبيرة. وعدم ملاءمة المادة مصدره، قبل كل شيء، صعوبة إبراز الطابع التاريخي العالمي للصراع وللبطل داخله، درامياً، دون التمسك بقواعد أسلوب تقليدي، وبدون إدخال عناصر تخليد على نحو زائف. إلا أن المسرحية الحديثة خلال فترة انهيار الواقعية العام تقتفي الخط الأقل مقاومة؛ أي أنها تكيّف وسيلتها الفنية مع الجانب الأكثر تفاهة في مادتها، مع لحظات الحياة اليومية الحديثة الأكثر إملالاً. وبهذه الطريقة، يصبح الابتذال الكئيب في الحياة موضوع التمثيل أو الطرح، الذي تقوم عليه ذات تلك الجوانب من المادة، التي هي الأقل ملاءمةً للمسرحية. إن مسرحيات تكتب وهي، مسرحياً، على مستوى أدنى من الحياة التي تصورها.

ونحن نكرر: لقد ذكرنا هنا أمثلة بارزة قليلة فقط من بين العدد الكبير من «حقائق الحياة» التي تكون المسرحية انعكاسها المركَّز والواعي، مستنفدةً كل إمكانات هذا التركيز. وتنشأ القوانين الشكلية للمسرحية من مادة الحياة الفعلية؛ حيث يكون الشكل الانعكاس الفني لهذه المادة، الأقصى شمولية والأسمى تعميماً. ومن هنا، يخلق الكتّاب الكبار في مختلف الفترات أنماطاً من المسرحية مختلفة كلياً. ومع ذلك، فلهذا السبب بالذات، تكون ذات قوانين الشكل الداخلية عاملة في هذه الأعمال الفنية المختلفة جداً. وهذه هي قوانين حركة الحياة نفسها، التي تكون المسرحيات صوراً لها فنية. ومن ثمَّ فإن قوانين الانعكاس **الفنيّ** نافذة المفعول، والمسرحية هي عمل فني حقيقي، إذا ما طبقت هذه القوانين واحترمت.

إن أية نظرية في الدراما، تكون نقطة ابتدائها، حتى لو كان ذلك

بشكل غير واع، كما هي الحال في النظرة الجمالية المثالية في الفترات السابقة، ليس حقائق الحياة هذه، بل مشاكل «الأسْلبة» المسرحية، تتحول بشكل حتمي إلى شكلية. لأن أمثال هذه النظريات لا تدرك أن ما يسمى بـ«البعد عن الحياة» في الشكل المسرحي ليس إلّا تعبيراً، مبرزاً ومركزاً، عن اتجاهات معينة في الحياة نفسها. والفشل في فهم هذه الظاهرة، أي الانطلاق من الفرق أو البعد بين التعبير المسرحي والأشكال العامة والعادية التي تبرز فيها الحياة اليومية نفسها، ينتج لا مجرد نظرية زائفة، بل ممارسة مسرحية زائفة أيضاً، ويشوّه لا شكل المسرحية فحسب، بل كذلك محتواها الاجتماعي والإنساني.

وقد شعر العديد من نقاد التراجيديا الكلاسيكية، من سانت ايڤريموند إلى ڤولتير، بشيء من القلق تجاه حتى أعظم مسرحيات كورناي وراسين. فقد أحسوا بتجريدية معينة، وبعد عن الحياة، وفقر إلى «الطبيعة». ولكن بالرغم من الانتقاد الجوهري جداً الذي وجّهه لسينغ، والذي يعالج في العديد من الحالات أهم معضلات الشكل، فقد كان مانزوني هو الذي وضع إصبعه أولاً على أضعف نقطة في التراجيديا الكلاسيكية. ونحن نقتبس هنا انتقاده لأنه يبين بحيويةٍ لا مثيل لها كيف تكون مهمة التركيز المسرحي هي الانعكاس الصحيح «لحقائق الحياة»، أي الاتجاهات الفعلية في الحياة؛ ولأنه يبين بأقصى درجة من الوضوح الأثر المشوه الذي يتركه التركيز الشكليّ على محتوى المسرحية الإنساني.

وطوال حياته، كافح مانزوني المتطلبات الشكلية لوحدات الزمان والمكان. فقد رأى فيها عقبة أمام مهمة زمانه، أمام المسرحية التاريخية، لا يمكن تخطيها. إلّا أنّه، كما هو شأن معاصره الكبير، بوشكين، يكافحها لا باسم «الطبيعية»، ولا باسم الاحتمال أو

اللااحتمال. وهو، بدلاً من ذلك، يبدأ من واقع أن الشخوص وعواطفهم يشوههم حتماً قصر الحركة على أربع وعشرين ساعة.

> لقد كان ضرورياً، إذن، إبراز هذه الإرادة إلى الحياة على نحو أسرع عن طريق المبالغة في العواطف، وعن طريق مسخها. ولكي يتوصل شخص من الشخوص إلى قرار نهائي في غضون أربع وعشرين ساعة، يتطلب الأمر درجة من العاطفة مختلفة بمجموعها عمّا يتطلبه قرار مضى شهر وهو في قتال معه.

وبذلك تزال جميع الفوارق الدقيقة.

> إن الشعراء التراجيديين كانوا قد أُنزلوا، بشكل ما، إلى مجرد هذا العدد الصغير من العواطف الواضحة، المهيمنة... وأصبح المسرح مملوءاً بشخوص خياليين برزوا أنماطاً تجريدية لعواطف معنية لا كائنات عاطفية... لذلك كانت المبالغة، اللهجة التقليدية، وتماثل الشخصية المأساوية...

إن تركيز الزمان والمكان يضطر هؤلاء الكتّاب المأساويين إلى «أن يعطوا هذه الأسباب قوة ما كانت الأسباب الفعلية لتملكها... إن الهزات القاسية هي عواطف رهيبة، قرارات متسرعة، ضرورية...». ويمضي مانزوني ليبرهن بإقناع كيف أن هيمنة موضوع الحب المفرطة، التي هاجمها أيضاً نقاد آخرون، ترتبط بهذه المشاكل الشكلية وأثرها المشوه.

وواضح أن لهذا الاتجاه التشويهي أسبابه الاجتماعية والتاريخية المباشرة. إلّا أنّ الشكل الفني ليس صورة ميكانيكية بسيطة للحياة

الاجتماعية. ومن المسلّم به أنه ينشأ بوصفه انعكاساً للاتجاهات الاجتماعية، إلّا أن له، ضمن هذا الإطار، ديناميكيته الخاصة، واتجاهه الخاص، الذي يأخذه صوب التمثل الصادق أو بعيداً عنه. وهكذا، فإن مانزوني - وهو المسرحي الكبير والناقد العميق - انتقد بصواب الأثر التشويهي لشكل معين، وذلك بنظره في معاضل الشكل المسرحي بصورة عامة بارتباطها الوثيق بمعاضل الحياة التأريخية.

٢ - خصوصية خَلق الشخصيات المسرحي

عند هذه النقطة، ربما تساءل المرء: على افتراض أن جميع حقائق الحياة هذه (التي نحسب أن انعكاسها الفني شكل مسرحي) هي فعلية ومهمة - أفليست هي، في الحقيقة، حقائق **عامة** للحياة؟ ألا يجب أن تعكسها الملحمة أيضاً؟ إن السؤال مبررٌ تماماً. والحقيقة، فبهذا الشكل العام وبالتالي المفرط في تجريده أيضاً، يمكن أن يرد عليه بالإيجاب. وهي بوصفها حقائق عامة للحياة يجب أن تصور طبعاً من جانب كل الآداب التي تعكس الحياة. والسؤال هو، ببساطة، أيّ دور وأهمية يكرسان لها في أشكال الأدب المختلفة. وهنا علينا أن نحدد السؤال بشكل محسوس. فقد اخترنا هذه الحقائق من كامل تشكيلة الحياة، لأنها، وقد اختيرت بهذا الشكل، تؤلف المشاكل الأساسية في المسرحية، لأن كل شيء، في المسرحية، يدور حول انعكاس أمثال هذه البروزات والذرى الحياتية الخطرة وخالقة الأزمات، ولأن هذا هو المركز الذي ينشأ منه متوازي أضلاع قِوى «كليّة الحركة»: لأن المسرحية تعكس الحياة في بروزها الفعلي.

وطبيعيّ أن جميع حقائق الحياة هذه تقع بالمثل في عكس الملحمة للواقع. والفرق هو «مجرد» أنها هنا تحتل الموقع الذي هو موقعها في إجمالي عملية الحياة. وهنا، هي ليست المركز الذي يتجمع كل شيء

حوله. وأكثر من هذا، لمّا كانت المسرحية تصوّر لحظات الحياة المبرزة هذه، فإن كل مظاهر الحياة هذه تختفي من الطرح المسرحي، حيث لا ترتبط ارتباطاً مباشراً بهذه اللحظات. وقوى الحياة الدافعة ممثلة في المسرحية فقط بقدر ما تؤدي إلى هذه التناقضات الأساسية، وبقدر ما هي قوى دافعة لهذه الصدامات الفعلية. وفي الملحمة، من جهة أخرى، تظهر الحياة بكل سعتها وثروتها. وقد تقع أحداث بارزة درامية، إلا أنها تؤلف ذرى تشمل لا سلسلة الجبل وحدها بل التلول والسهل أيضاً. وهذا النوع من الانعكاس يؤدي طبعاً إلى جوانب جديدة. ومن الواضح أن درجات الحياة «الاعتيادية» تُراعى في الملحمة بدقة أكثر جداً مما في المسرحية، ولذلك فليس عجباً إذا ما ظهرت معاضل الشكل الجديدة والفردية في المسرحية. وهذه العلاقة سبق أن أدركها بوضوح أرسطو. وهو يمضي، بعد المقطع الذي سبق أن اقتبسناه، والذي تحدث فيه عن أساس الملحمة والتراجيديا المشترك، إلى القول: «لأن جميع أقسام القصيدة الملحمية يمكن العثور عليها في التراجيديا؛ وليس جميع أقسام التراجيديا في القصيدة الملحمية».

إن عزلة لحظات من الحياة معينة تقع في المسرحية لا بدّ أن تكون نفسها شكلاً تظهر فيه الحياة نفسها لكي تقوم بمهمة الأساس لتكوين شكل أدبي. وهذا لأن للسؤال الذي أثرناه جانباً آخر، وهو مهم تاريخياً وجمالياً معاً. ولما كان واضحاً أن حقائق الحياة التي تعكسها المسرحية يمكن ويجب أن تُمثل في الملحمة أيضاً، فيبدو واضحاً بالمثل أن هذه الحقائق تقع **باستمرار** في الحياة؛ الأمر الذي يعني أن الحياة تقدم دائماً إمكانية المسرحية الأصيلة، العظيمة.

إلّا أنّ هذا يناقض ما حدث فعلاً في التطور التأريخي للأدب. ومن المسلّم به أن الشكل الدرامي لم يمرّ بتغيرٍ كاملٍ كما هو تحوّل

الملحمة القديمة إلى الرواية البرجوازية الحديثة. وللشكل المسرحي طابع أكثر تواتراً بكثير، كما أن قوانينه الأساسية يحافظ عليها بشكل أفضل في مختلف مظاهره. إلّا أنّ هذا الاستمرار يؤكد نفسه داخل تطور متقطع جداً، مفكك جداً. ومما يميز تاريخ المسرحية هو أنها مرّت بفترات من الازدهار قصيرة وكثيفة نسبياً، فترات سبقتها وتلتها فترات امتدت قروناً، حيث لم تنتج في الواقع شيئاً يحمل شبهاً بالمسرحية بعيداً. وهذه الظاهرة هي أكثر إثارة كلياً لأن الشرط المسبق الخارجي للمسرحية، أي المسرح والتمثيل، يُظهر تطوراً أكثر استمراراً إلى حد كبير. وكلما ربطنا في أذهاننا بين المسرحية والمسرح ربطاً وثيقاً (من وجهة نظر القوانين الداخلية للشكل المسرحي)، ترتب علينا أن نثير على نحوٍ أكثر جديةً مسألة الأسباب الاجتماعية والتاريخية لظهور المسرحية المتقطع.

إنّ حقيقة هذا التقطع المجردة تدل بحد ذاتها على أنه في الوقت الذي تكون فيه لحظات الحياة التي عددناها معكوسة في المسرحية وتؤلف أساس مشاكلها الخاصة بالشكل، فإن شيئاً آخر يجب أن يضاف إليها، وبالأحرى إنها يجب أن تنتج من جانب الحياة بأسلوب محدد، خاص، إذا ما أريد أن يكون تمثيلها الفني الكافي هو تمثيل المسرحية الحقيقية. وعندئذ يُفسر تقطع تطور الحياة بحقيقة أن هذه العوامل المحددة الإضافية التي يكون حضورها ضرورياً لظهور المسرحية الحقيقية لا يسعها أن تظهر نفسها إلّا في ظروف اجتماعية وتاريخية خاصة جداً. وهكذا فهي لا تضيف أي جديد مبدئياً إلى «حقائق الحياة» التي بحثناها. إلّا أنها تساعد على إبراز الطابع الدرامي، المائل دائماً فيها، بشكل واضح ومنظورٍ ووافٍ بالمراد.

إن ضرورة هذا التحديد، إضافة إلى توجهه وطبيعته، يمكن أن توضح بالإشارة إلى بضعة أمثلةٍ مهمة (إيجابية وسلبية). ولنأخذ المثل

الذي وصفناه سابقاً بعبارة «الحساب» أو «الدعوة إلى الحساب». فهذه الفكرة تظهر فجأة في مجرى الأدب في أقصى الأشكال تنوعاً بغير أن تأخذ بالضرورة طابعاً درامياً فعلاً في كل حالة. وهكذا، مثلاً، تظهر في مسرحيات الأسرار المقدسة في القرون الوسطى، تلك المسرحيات المبنيّة خارجياً على أساس الحوار والمشهد. ومن المواضيع التي تقع هنا تكراراً، التي كانت مجسدةً بأبرز الأشكال في مسرحية الأسرار المقدسة الإنكليزية «**كل إنسان**»، هي مسرحية الإنسان، في ساعة احتضاره، حيث يُدعى إلى الحساب من قبل الموت: وفي الموت، ينكشف إفلاس حياة باعثة على الخوف بشكلٍ مكثفٍ ومركز. وبالرغم من تركيب الحوار والمشاهد في مسرحية الأسرار المقدسة هذه، وبالرغم من فكرتها الدرامية (بالمعنى المطلق)، فما من شيء درامي يظهر أبداً. ولِمَ هذا؟ لأن آثار «الدعوة إلى الحساب»، في مثل هذه الظروف، لا يمكن أن تكون إلا داخلية صرف، ونفسية وأخلاقية، ولا يمكن أن تترجم إلى عمل وكفاح. والصدام مقنّن بشكل حصري في روح البطل، في شكل خوف، ندم، صراع داخلي مع نفسه، إلخ. وعليه، فإن طريقة تعبيره لا يمكن أن تكون إلّا طريقة الغنائية أو طريقة البلاغية التعليمية. وبالرغم من إضفاء أشكال محسوسة على المشاهد، فليس للصدامات التي تحدث أي طابع درامي مرئي؛ وبالرغم من شكل الحوار، فما من صراع درامي يتلوه بين قوتين اجتماعيتين - إنسانيتين. ومما يبعث على الاهتمام هو ملاحظة كيف أن الدراما الداخلية لهذه الفكرة تظهر نفسها بقوة عندما يجري تصوير هذا النوع من «الدعوة إلى الحساب» بصورة ملحميةٍ، كما في قصة تولستوي القصيرة الرائعة، «**موت إيڤان إيليتش**». وفي مسرحية الأسرار المقدسة، مع شكلها الدرامي خارجياً، ، تكون «الدعوة إلى الحساب» عامة جداً بحيث لا يمكن التعبير عنها في حالة مميزة فردياً من الناحية الدرامية. إن علاقة

فردية الأداة بعمومية المشكلة هي علاقة مثل من الأمثال، مقتبس اعتباطاً ويمكن إبداله بحرية، بقانونٍ من القوانين، وليس التجسيد الدرامي لإحدى القوى المتصادمة.

إن الشمولية التجريدية للقوى المتصادمة لا يلزم بالضرورة أن تأخذ شكل مجابهة للحياة والموت جامدة بصورة عامة، شكل علاقة دينية بالواقع. وعلى العكس، فإن هذا النمط الخاص من التصوير الدرامي الزائف مرتبط بالنظام الإقطاعي المحتضر، ولم يجد إلّا منذ ذلك الوقت بعض مقلدين قلائل، وبشكل يثير الاهتمام، في الانحطاط الإمبريالي.

وعلى أية حال، فإن الشعور بالتاريخ، الموقظ حديثاً، أغرى العديد من الكتّاب بإعطاء أعمالهم ذلك الاتساع من التفصيل التجريبي، ومن الحقائق الصرف، بحيث لم يكن بمقدور الضرورة التاريخية إلا أن تظهر مرة أخرى بشكل تجريدي وسط وفرتها. وتعليل ذلك هو أن كل قوة تأريخية أو ضرورة تأريخية ممثلة في الدراما هي تجريدية بمعنى فنيّ، إذا لم تكن مجسدة تجسيداً كافياً وواضحاً في كائنات بشرية ملموسة ومصائر إنسانية ملموسة. وهذا ما لم ترغب في القيام به وما كانت قادرة على القيام به الحركة التأريخية التي مثّلها ميريميه وڤيتيت وأصدقاؤهما، مثلاً، والتي سبق أن عالجناها. فهؤلاء، بعد أن أساءوا فهم مسرحيات شكسبير التاريخية، التي اختاروها لنموذجهم، أرادوا أن يخلقوا دراما مستندة إلى تمثيلٍ للتفصيل التاريخي واسع وعريض وكامل.

إن ڤيتيت، المدافع الدؤوب أكثر من سواه عن هذا الاتجاه، أدرك بوضوح لا بأس به التناقض الذي طرحه هذا على الطبيعة الدراما. وهو يعبّر عن هذا علناً في مقدمة مسرحيته التاريخية «**المتاريس**» التي سبق أن اقتبسنا شيئاً منها:

ومع ذلك، فإن هذه المشاهد ليست منفصلة عن بعضها الآخر: إنها تؤلف كلاً؛ وهناك حركة تسهم في تطورها؛ إلا أن هذه الحركة لا توجد إلّا هنا، إذا صح التعبير، لكي تقدمها وتقوم بمثابة حلقة وصل بها. ومن جهة أخرى، لو كنت قد أردت أن أخلق دراما، لكان من الضروري أن آخذ بنظر الاعتبار قبل كل شيء مجرى الحركة؛ وأن أجعل للتصوير المضحى به كثرة من التفاصيل والإضافات لإعطائه مزيداً من الحياة؛ وأن أثير الفضول بالصمت في مسائل معينة؛ **وأن أبرز عدة شخوص وأحداث رئيسة على حساب الحقيقة، وأن أسمح للآخرين بألّا ينظر إليهم إلّا وفقاً لأهميتهم النسبية.** لقد فضلت أن أترك الأشياء كما وجدتها، أن أضع في المقدمة كل الناس وكل الأحداث كما وقعت تماماً، غير مخترع شيئاً، وسامحاً لنفسي بأن أقاطع الحركة باستطرادات وأحداث متكررة، كما تحدث في الحياة الفعلية. وقد وطنت نفسي على أن أثير الاهتمام الأقل، لكي أستنسخ بدقة أكبر. (التأكيد من عندي: غ. ل.).

وقد سبق أن رأينا أن ميريميه لم يذهب إطلاقاً إلى الحد الذي بلغه ڤيتيت، صديقه ورفيقه في السلاح، في تمسكه بالمعطيات التجريبية لجميع الأحداث التاريخية، في التضحية الواعية بالحقيقة الشعرية والصدق التاريخي للحقائق المنفردة. وبالرغم من هذا، فإن مسرحيته التاريخية «**الانتفاضة الفلاحيّة**» مبنية على مبادئ مماثلة جداً. ومزيّته الكبيرة والدائمة هي ليست أنه كان أول من رجع إلى الانتفاضة الفلاحية الكبرى، التي ألقاها المؤرخون في غياهب النسيان، وبذلك عارض إضفاء الطابع الملحمي الرومانتيكي على القرون الوسطى،

بصورة ملموسة لأحدّ وأعنف الصراعات الطبقية. وأكثر من هذا، أعطى ميريميه صورة أصيلة وحية فنياً عن **جميع الطبقات** خلال العصور الوسطى المتداعية. وللطبقات المختلفة، وجد وصوّر ممثلين مهمين ونموذجيين. وقد عرض صدام الطبقات المختلفة في المواقف حيةً كما لو كانت نموذجية أو طبق الأصل.

ولكن بالرغم من هذا التصوير الشاعري الأصيل، الذي تجاوز كثيراً مجرد الصدق التاريخي وفقاً لڤيتيت، فما مِن مسرحية مؤثرة أو آسرة نتجت. وقد ناقش شارل ريموسات، وهو شاعر معاصر كان قريباً من حلقة ميريميه في هذا الوقت، على نحو معقول أسباب هذا الفشل. فبعد أن يعالج تفصيلاً جميع النقاط الجيدة في مسرحية «**الانتفاضة الفلاحية**»، يعود إلى مسرحية غوته «**غوتز ڤون بيرليشينغن**»، التي تعطي بالمثل صورة فترةٍ واسعةٍ لحياة جميع الطبقات في العصور الوسطى المنهارة وتطرح كذلك انتفاضة فلاحية. ويرى ريموسات في صفات شخصية غوتز الإنسانية الأصيلة والعميقة سر «عظمته الشعرية التي تسحر الخيال وتهذبه»، وهي صورة شخصية مفقودة في جميع المحاولات الأدبية الأخيرة، بما فيها محاولات ميريميه، التي نهضت على أساس شكلي مماثل وناضلت من أجل صدق للتاريخ مماثل. ويمضي ريموسات ليعطي تحليلاً مفصلاً عن شخصية غوتز في كل غناه الفردي، ملخصاً حكمه كما يلي:

> إنه (أي غوتز: غ. ل.) الرجل الأهم في جميع الأوقات مع مظاهر قرنه. وبهذا الشكل يمكن التوفيق في المسرحية بين الشعر والتاريخ. وعن طريق هذه الأعمال يمكن للعاملين في المسرح الحديث أن يحققوا مكانةً إلى جانب المسرح القومي القديم. وسيكون الفن ناقصاً وكاذباً، إن لم يعد في خياله

إنتاج كل شيء تسمح به الطبيعة وتشمله، تماماً كما تنتجه هي ولربما حتى أفضل منها.

وليس مهماً بالنسبة لأغراضنا الحالية كيف نقيّم نحن غوتز فون بيرليشينغن ومفهوم غوته عنه، سواء كنا نرى فيه، كما يفعل هيغل، أحد أواخر ممثلي «العصر البطولي»، أو «شخصاً بائساً»، كما يفعل ماركس. وذلك أن هيغل وماركس (وكان للأخير تأكيد جدلي موجه ضد لاسال) يتفقان على أن غوته نجح في خلق شخصية تمتزج فيها أعمق السمات الفردية والشخصية مع الصدق التاريخي والحقيقة تجاه وحدةٍ عضوية لا يمكن فصمها، ومؤثرة على نحو مباشر. وهذا أيضاً هو معنى ملاحظات ريموسات التي اقتبسناها. والمصير الذي يجابهه غوتز نتيجة ظروف تاريخية هو بذلك ليس ملائماً فحسب بمعنى عام - أي، منظوراً إليه شاعرياً، من وجهة نظر تاريخية مجردة -، وإنما هو **المصير الفردي** المحدد لغوتز في كل فرادته الشخصية البالغة، حيث لا يفقد شيئاً من طابعه التاريخي (بل بالعكس، يعمق ويجسد هذا الطابع التاريخي).

وعليه، فإن مانزوني، أبرز المدافعين عن المسرحية التاريخية في ذلك الوقت في أوروبا الغربية، يرى على نحو متماسك باعثها الرئيس في هذا التفريد أو التمييز للشخوص والمصائر؛ وهو يعارض، على نحو جدليّ، النهج التجريدي في الكلاسيكية، بهذه المسرحية التاريخيّة. وفي معارضة حادة لڤيتيت ولميريميه أيضاً، يؤكد أنه لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أي تناقض جوهري بين الصدق التاريخي والتفريد أو التمييز المسرحي. فالمأثورات التاريخية تنبئنا عن الحقائق وعن اتجاهات التطور العامة. وليس للمسرحي أي حق في أن يغير أي شيء من هذا. كما ليس له أي مبرر ليفعل هذا، ذلك أنه إذا كان

يرغب حقاً في رسم شخوصه كأفراد أحياء، فهو إذن سيجد أهم أدلته ومساعداته في الحقائق التاريخية، وكلما تغلغل إلى مسافة أعمق في التاريخ، ازدادت هذه الأدلة والمساعدات.

والآن، أين يمكن العثور على المسرحية الحقيقية بشكل أفضل مما فعله الناس في الواقع؟ إن الشاعر يجد في التاريخ شخصية مهيبة تؤكده ويبدو أنها تقول: لاحظني، إنني سأعلمك شيئاً عن الطبيعة البشرية؛ فيقبل الشاعر الدعوة؛ ويود أن يرسم هذه الشخصية، أنْ يطورها: وأين يستطيع أن يجد المآثر الخارجية التي تنطبق على الفكرة الحقيقية للرجل الذي يعتزم تصويره أكثر من انطباقها في المآثر المنجزة فعلاً من جانب هذا الرجل؟

ثم يتساءل مانزوني: ولكن ماذا يبقى للكاتب أن يفعله؟

ماذا يبقى؟ الشعر، نعم، الشعر. والسبب هو، قبل كل شيء، ماذا يعطينا التاريخ؟ أحداثاً، هي، إذا صح التعبير، معروفة من الخارج فقط؛ ما قام به الناس: ولكن ما فكر فيه الناس، الأحاسيس التي رافقت مناقشاتهم ومشاريعهم، نجاحاتهم وخيباتهم؛ المحادثات التي فرضوا بها أو حاولوا أن يفرضوا بها عواطفهم وإراداتهم على العواطف الأخرى والإرادات الأخرى، والتي عبّروا بها عن غضبهم، وصبّوا أحزانهم، والتي، باختصار، **كشفوا بها عن شخصيتهم الفردية**: كل هذا يمر به التاريخ بصمت تقريباً؛ وكل هذا هو ميدان الشعر (تأكيد: غ. ل.: مترجماً النص الألماني).

إن صراع المسرحية التاريخية الحقيقية مع العقبات التي تكونت بما

هو بالنسبة للفن مظهر الأشياء التجريدي في التاريخ يدل بشكل واضح جداً، وبأمثلة إيجابية وسلبية، على أن **الشخصية الفردية للبطل المسرحي** هي المشكلة الحاسمة. وكل حقائق الحياة تلك التي تجد انعكاسها الملائم في المسرحية لا يمكن أن تتبلور إلا جواباً على متطلباتها الداخلية إذا كانت القوى المتصادمة، التي تسبب تصادمها هذه القوى، مؤلفة على نحوٍ يركز معه صراعها نفسه في أشخاص تكون مظاهرهم الفردية والاجتماعية - التاريخية مشهودة بالمثل.

ولنوضح بشكل تام صحة هذا التجسيد الذي قامت عليه ملاحظاتنا السابقة، علينا أن نحلل عدداً قليلاً آخر من الحالات التي لا يؤدي فيها أيضاً حضور حقائق الحياة الدرامية إلى دراما فعلية، وإن كان ذلك لأسباب مضادة. ولا نستطيع إلا عندئذ أن نحدد المنطقة الملموسة لانعكاس الحياة الدرامي المعين، حيث ينشأ الشكل الدرامي عن الحاجات الداخلية للمادة المعطاة لتصويرها.

فلنأخذ الآن، إذن، الطرف المقابل أو المضاد: الصدامات القائمة على أساس عاطفي أو انفعالي مماثل، ولكنها لا تملك عمومية اجتماعية، بالرغم من تجسدها في أفراد مختلفين. فعند شكسبير، حين يصطدم حب روميو وجولييت بالظروف الاجتماعية للنظام الاقطاعي المنهار، تنشأ مواقف، وتحدث تغيرات داخلية، إلخ، يستطيع كل واحد أن يعيشها على نحو مباشر. وكلما صُوِّر الشخوص الرئيسون بشكلٍ متفرد أو شخصي متميز، كان شعور المرء بالتعاطف أقوى. وتفريد الأبطال الرئيسين لا يمكن أن يُضعف، بل يقوي فقط الطابع الاجتماعي الشامل في الصدام. والحقيقة، فإن الحب الشخصي هنا هو بالضبط ما يخترق قيود عداوات العائلة الإقطاعية. ومن الضروري إبراز العواطف إلى أقصى حدٍّ لإعطاء الصدام سموه التراجيدي، ولجعل كل مساومة وكل حلٍّ مؤقت مستحيلاً منذ البداية. وأثر هذا

الإبراز هو بالضرورة تفريد الحب، وبالتالي تأكيد السمات المميزة الذاتية والشخصية لدى الشخصيات الرئيسة. ويتكشف عمق شكسبير الشاعريّ وحكمته التراجيدية هنا في الوحدة العضوية مستحيلة الانفصام بين أقصى التأكيد على الصفات الفردية، وذاتية العاطفة، وبين عمومية الصدام.

إلا أن هذا ليس أبداً الحال في كل عاطفة، مهما تكن شيئاً لا تمكن مقاومته من الناحية الموضوعية. فقد اختار جون فورد، ذو المواهب العالية جداً، والمعاصر الأصغر لشكبير، عاطفة سفاح القربى عند شقيق وشقيقة لموضوع مسرحيته التراجيدي «**إنه لمحزن أن تكون هي مومساً**». ويملك فورد لا موهبة درامية كبيرة فقط، بل قدرة خاصة على تصوير العواطف المتطرفة بقوةٍ وواقعية. وترقى المشاهد الفردية في هذه المسرحية إلى مصاف أهمية شكسبيرية تقريباً، وذلك بالبساطة والمباشرة والصدق الذي تهيمن به هذه العواطف الإجمالية على حياة الأبطال. ولكن الانطباع الدرامي الشامل يبقى مع ذلك موضع جدل كبير ومجزأ. ولربما لا نستطيع التعاطف مع عاطفة أبطاله. إنها عاطفة غريبة علينا إنسانياً، وتبقى كذلك. كما أن المؤلف لا يبدو أنه جاهل كلياً بالطبيعة الغريبة لهذه العاطفة. والسبب هو أن طابع سفاح القربى في هذه العاطفة هو، درامياً، ومن حيث الفعل، ليس إلا شيئاً ثانوياً منحرفاً. إلّا أن الصدام الفعلي ينشأ درامياً عن مجرد التناقض بين العاطفة (مهما تكن طبيعتها) والظروف الخارجية. ومعظم المشاهد، وتلك الدرامية حقاً، لربما كانت ممكنة، وثابتة تقريباً، لو كانت المسألة خاصةً بمسرحيةٍ اعتياديةٍ عن حب محرّم أو مفرّق (أية كانت الأسباب)، أو بأية مسرحيةٍ عن الحب والزواج والخيانة الزوجية. وحب الشقيق والشقيقة مفرط في الشذوذ، ومفرط في الذاتية، بحيث يعجز عن خلق حركة درامية. أما الحركة فهي تلجأ

إلى الطاقات العاطفية والفكرية عند الأبطال، الذين تكون عاطفتهم بهذا الشكل معارضةً، درامياً، بمجرد منعٍ بصورة عامة، بعقبةٍ بصورة عامة، وبهذا تكون معارضةً بشيء غريبٍ وتجريدي تماماً بالنسبة للعاطفة.

إن كل حركة، كل ترجمة لصدام ما إلى مآثر، تتطلب وجود أرضية مشتركة معينة بين الخصوم، حتى إذا كان هذا «المجتمع» مجتمع عداء اجتماعي دفين. والمستغِل والمستغَل، والمضطهِد والمضطهَد، قد تكون لهم هذه الأرضية لصراعهم. أما الشذوذ الجنسي فهو ليس له مثل ساحة القتال هذه في تصادمه مع المجتمع. كما أن مثل هذه العاطفة يعوزها التبرير النسبي، الذاتي، إما لكونها نابتة الجذور في النظام الاجتماعي للماضي، أو لتوقعها المستقبل. وهكذا فليس لصراع الأنظمة المتوالية من الحب، الزواج، العائلة، إلخ، أية صلة بـ«المشكوك فيه» في هذه الدراما. وكل الصراعات الواقعة في التراجيديا القديمة، التي ستبدو «مماثلة» في أي تفسير محدَّث، هي، في الواقع، صدامات بين نظامين اجتماعيين.

أما كم كان عابراً فشل فورد الصغير في هذا الموضوع، لأنه كان كاتباً مسرحياً موهوباً، فيمكن إدراكه بدراسة مثل آخر، أحدث، هو مسرحية «**ميرا**» لألفييري. فالأخير كاتب تراجيدي يفكر عميقاً بالنظرية. وهو يزدري كل نتيجة لا تنجم مباشرةً عن الطبيعة التراجيدية لموضوعه المعين. وهكذا فهو حين يختار موضوع الشذوذ الجنسي، عاطفة مشؤومة لدى ابنة تجاه أبيها، يتجنب كل الآثار العامة للحب المحرم، وفي كل العقبات التي يحاول هذا الحب التغلب عليها. وهو يستغني عن كل الوسائل التي كان فورد، مع غريزته الدرامية العفوية، قادراً أن يضفي بها حركة ظاهرية وتوقفاً ظاهرياً على مادته. ويرغب ألفييري في أن يمسرح صدام العاطفة الشاذة الإنساني، صدام حب

سفاح القربى، الروحي. ونواياه هناك سليمة ونبيلة: ولكن ماذا يحدث في التراجيديا الفعلية؟ باختصار، إن ألفييري يحوّل كامل الدراما إلى مونولوج مكبوت. إنه يرسم بطلته درامياً، كما يرسمها، بشكل صائب جداً، بوصفها شخصاً حساساً وعلى جانب من الأخلاق كبير، مرعبة بعاطفتها هي، ومع ذلك، وبالرغم من مقاومتها البطولية، مُخضعة لها بشكل لا يقهر. وفي المسرحية كلها، ترى هذه المخلوقة النبيلة تصارع مصيراً مظلماً، لا يمكن وصفه، وتتخذ قراراً جنونياً بعد آخر لكي تدفن داخلها العاطفة، غير المعلنة والمخفية عن العالم، التي لا نعرف عنها إلا شيئاً غامضاً، ولم تكتشف طبيعتها أبداً. وفي النهاية، وتحت وطأة التهديد بلعنة الأب الذي تحب، تستسلم ميرا كرهاً، وتضع حداً لمعاناتها بالانتحار.

إن ألفييري متفوق على فورد من الناحية الدرامية، وذلك بقدر ما يضع في المركز أو القلب الصدام الداخلي الفعلي للعاطفة الشاذة، بانياً حبكته حول هذا، وهذا وحده. ومع ذلك، فهو بعمله هذا يكشف عن الطابع المناوئ للدراما مناوءةً عميقة، الموجود في موضوع كهذا. واللحظة الدرامية فعلاً والوحيدة في مسرحيته لا يمكن أن تكون في الحقيقة إلا اعتراف ميرا الأخير. ولكن دراما هذا المشهد، إذا توخينا الدقة، لا تتجاوز اعتراف البطلة نصف المتلعثم، وصرخة الرعب التي أطلقها الأب، وانتحار الابنة. وكل شيء آخر هو مجرد تحضير، ومجرد إبطاء مرتب ترتيباً ذكياً.

إن تناقضاً درامياً حقيقياً، على أية حال، يجب أن يحتوي سلسلة كاملة من هذه اللحظات، قادرة على الإبراز المستمر وتسمح بتشيكلة غنية من التقلبات في الصراع الخارجي بين القوى الاجتماعية المتصادمة، أيضاً. إلّا أن إثمار موضوع درامي حقاً يعتمد على مدى عمق العلاقة الداخلية بين الأشخاص الذين هم في قلب الدراما

والتصادم الملموس بين القوى الاجتماعية - التاريخية، أي، على ما إذا كانت هذه الشخوص منغمرة بكامل شخصيتها في التناقض وعلى أسلوب هذا الانغمار. فإذا كانت عاطفتها التراجيدية تلتقي في وسطها مع لحظة التصادم الاجتماعية الحاسمة، فعندئذٍ، وعندئذٍ فقط، تستطيع شخصياتها أن تكتسب تجسيداً درامياً، متفتحاً وغنياً بشكل تام. وكلما كانت هذه العلاقة فارغة وتجريديةً وسطحية، كان على البطل الدرامي أن يتحمل أكثر من هذا التطور **جنباً إلى جنب** مع الدراما بحد ذاتها؛ وهذا من وجهة نظر فنية: غنائياً، ملحمياً، جدلياً، بلاغياً، إلخ.

وعظمة **خلق الشخصيات المسرحي**، أو القدرة على جعل الشخوص **أحياء درامياً**، لا تعتمد، إذن، فقط على قدرة الكاتب المسرحي على خلق شخصية، بحد ذاتها، بل في الحقيقة وقبل كل شيء على مدى ما يتوافر لديه من قدرة، ذاتياً وموضوعياً، على اكتشاف الشخوص والصدامات في الواقع الذي سيتطابق مع متطلبات الشكل الدرامي الداخلية هذه.

وواضح أن هذا ليس مجرد مسألة موهبة، بل مشكلة اجتماعية في نفس الوقت. والسبب هو أنه لا يستطيع حتى أبرز الكتّاب الدراميين أن **يخترع** هذه الحبكات بحرية، أي كما يشاء (والحبكة مفهومة هنا على أنها وحدة الشخصية والتصادم). بل عليه أن **يجدها** في المجتمع، في التاريخ، في الواقع الموضوعي، وهذا ما كان مانزوني، بصورة خاصة، صائباً جداً في تأكيده.

بيد أن من الواضح أن الأمر لا يقتصر على كون المحتوى الاجتماعي لتصادمات عصرٍ ما، هو نتاج التطور الاقتصادي لهذا العصر، بل إن أشكال هذه الصدامات تنتجها نفس القوى الاجتماعية - التاريخية. ومن المسلّم به أن هذه العلاقات الأخيرة هي أقل بكثير

في إمكان استنتاجها من الأساس الاقتصادي مباشرة، من الاتجاهات الاقتصادية في الفترة المعنية. إلا أن كل ما يعنيه هذا، في ما يتعلق بمشكلتنا، هو أن للكاتب المسرحي العظيم هنا مجالاً أوسع للاختراع أو الإبداع. وليس بمقدور أية درجة من الاختراع أن تختلق أشكالاً من الصدام غير موجودة اجتماعياً، مبدلةً صفات ربما كانت درامياً غير ملائمة بصفات ملائمة خيالية، بغير أن تدمر طابع الدراما الحقيقي. ولا تتكشف العبقرية الدرامية الحقيقية «إلا» بقدرته على أن يختار من الكتلة المعقدة الواسعة من الأشكال التجريبية تلك الأشكال التي يمكن أن ينعكس فيها بشكل كافٍ محتوى الفترة الدرامي الداخلي، انسجاماً مع متطلبات الشكل الدرامي.

وفي المقارنة بين شكسبير وفورد، كان التأكيد منصبّاً بصورة رئيسة على الفارق في الموهبة الدرامية. ولكن بصورة رئيسة فقط، وذلك أن فارق العمر بحوالي عشرين عاماً بين الكاتبين المسرحيين كان يعني أيضاً بيئة اجتماعية متغيرة. ودراسة هذه المسألة، حتى بخطوطها العامة، ستبتعد بنا عن حدود هذه الدراسة. وما أردنا أن نبيّنه هنا هو أن إمكان تصوير قوى اجتماعية متصادمة في شكل درامي ملائم، أي في شخصيات متطورة بشكل تام، ومُفرَّدة تفريداً كاملاً، لا يُعطى أوتوماتيكياً أو مباشرةً من قبل أي تصادم، بل يفترض مسبقاً ظروفاً ذاتية وموضوعية معقدة.

ونواصل الآن تجسيمنا للفترة التي يكون فيها التطور الدرامي ممكناً لتلك الحقائق الحياتية التي، إذا جاز التعبير، تجنح نحو الدراما في الحياة نفسها. وفي ملاحظاتنا حتى الآن، حيث درسنا الأخطار التي تجابهها الدراما الحقيقية من صدام مفرط في موضوعيته أو مبالغ في ذاتيته، أسقطنا، عامدين، من الحساب مدى ما كان عليه الكتّاب من قدرة على تزويد شخوصهم **بوسائل تعبير ذاتي** فعلية وملائمة.

إن هذا شيء لا غنى للدراما عنه. إلا أن تاريخ الدراما يبيّن أن هذا المسعى لم تكن ترشده دوماً ضرورة مماثلة. ونحن، إذْ أثّر فينا التطوّر الحديث القائم على المذهب الطبيعي، وتلعثم شخصيات مسرحه، ذلك التلعثم «الطبيعي» المقلد تقليداً ماهراً، نجنح لكي نرى هنا فقط مصدر الأسلوب الدرامي في التعبير. إلا أن هذا يقيد المسألة، لأنها مسألة التعبير الشخصي للشخصية المسرحية. فعلى الشخصية أن تعطي تعبيراً كافياً عن هذه الأفكار والمشاعر والتجارب... إلخ، التي تحركها **هي بالضبط** في هذا الوضع بالضبط. ومن الخطورة على حد سواء، من وجهة نظر الدراما، أن يتجاوز التعبير الوضع الملموس والكائن البشري الملموس بسبب التجريد الفكري كما يحدث غالباً في التراجيديا الكلاسيكية، أو، أحياناً، عند شيللر، أو، من جهة أخرى، أن يكون مقصوراً على مستوى يومي اعتيادي ناجم عن سعي خاطئ وراء اقترابٍ من الحياة وصدق لها.

ونحن لا نعنى هنا بصورة رئيسة باللغة، بالرغم من أن من الواضح أن الحوار الدرامي هو المظهر الخارجي الملموس لكل هذه المشاكل. وفي ما يتعلق بشيللر أو غيرهارت هوبتمان، ونحن نأخذ هنا مثلين متقابلين تماماً، لا يمكن أن يوجد أي تساؤل عن عجز أدبي عن التعبير بشكلٍ كاف باللغة عمّا يبغيان على نحوٍ فنيّ. فكلاهما سيّدا الكلمة، وذلك، بطبيعة الحال، بطرق مختلفة جداً وعلى مستويات مختلفة جداً. وبقدر ما يتعلق الأمر بالأسلوب اللغوي، فهما قادران على فعل كل ما يشاءان. ولكن الأمر عند شيللر هو أن ما يريده هذا يتجاوز رؤوس شخوصه، واصفاً شيئاً آخر يتجاوز الشخوص الممثلة أو المعانية المفترضة وأكثر عموميةً منها. ومن جهة أخرى، فعند غيرهارت هوبتمان يعبّر الحوار تعبيراً كافياً عن «مكان وزمان»

الشخوص، ولكنه يبقى كلياً سجين هذا «المكان والزمان» بحيث يهبط تحت مستوى التصميم المطلوب من الشخوص إذا ما أريد لهم أن يعطوا شخصياتهم اللدانة الضرورية.

إنّ البطل الدرامي يلخص باستمرار حياته، أي المراحل المختلفة من طريقه إلى التراجيدياً. إذن، يجب أن يوجد دوماً جنوح نحو التعميم في أقواله، وتحقيقٌ لهذا الجنوح فكري، عاطفي ولغوي. إلا أن التعميم، وهذا أمر جوهري، يجب ألا يسمح له إطلاقاً بأن يصبح مفصولاً عن الشخص الملموس والوضع الملموس، إنه يجب أن يكون في جميع الجوانب تعميم الأفكار والمشاعر... إلخ، **لهذا** الشخص **بالذات** في **هذا** الموقف **بالذات**.

إن هذا يعني أن الحوار الدرامي بأكمله، ولا سيما في لحظات ذروته، يجب أن يحقق أيضاً تركيزاً وتكثيفاً فكرياً ينبغي أن تكون فيه جميع اللحظات التي تجعل من مصير هذا الإنسان **مصيراً عاماً** واضحة وضوحاً مباشراً (بغير إضرار بالطابع الشخصي العميق لمحتوى وشكل التعبير، والحقيقة، كنتيجةٍ لتوسعه العالي جداً). وبهذا الصدد، أيضاً، فإن شكسبير هو ذروة تأريخ الدراما. ولكي نصوّر هذه المسألة غير البسيطة جداً، فلنفكر في كلمات عطيل عندما يقنعه اياغو بخيانة ديز ديمونا. إنّه يبدأ بتعبير ذاتيّ صرف عن التحرر من الوهم، عن الغضب والانتقام. إلّا أن خطابه يتأوج بهذه الكلمات:

أواه، أما الآن فوداعاً إلى الأبد
أيها البال الهادئ! وداعاً أيتها القناعة!
وداعاً أيها الجند المتباهون، ويا أيتها الحروب الكبيرة،
التي تحيل الطموح فضيلة! أواه، وداعاً!
وداعاً أيتها الخيول الصاهلة، أيها البوق الصخّاب،

أيها الطبل الذي يهيج الروح، والمزمار الذي يخرق الآذان،
يا أيتها الراية السامقة، ويا كلَّ الصفات،
الكبرياء، التَّيْه، أبهة الحرب المقدسة!
وأنتِ يا أيتها الأدوات المهلكة التي تحاكي حناجرها الخشنة
هدير جوبتير الخالد،
وداعاً! لقد انتهت مهنة عطيل.

إن قوة هذه الكلمات هي، بوضوح، ليست مجرد مسألة لغة. فقبل كل شيء على الكاتب أن يخلق **أولئك الناس** ويضعهم في تلك المواضع بحيث إن كلمات من أمثال هذه سوف تتبع ذلك «بشكل طبيعي». وقد ناقشت تفصيلاً في غير هذا المكان الشروط المسبقة الاجتماعية والإنسانية، الفلسفية والفنية، لاستخدام اللغة هذا (قارن: **المظهر الخارجي الفكري للشخوص الأدبية، مشاكل الواقعية**، برلين، **١٩٥٥**). وهنا، لا نستطيع أن نتناول إلا عوامل عامة وخاصة قليلة في علاقتها بالدراما.

إن هذا يأتي بنا إلى نقاط النقاش القديم بشأن الدراما - ماذا يجب أن تكون عليه طبيعة أبطالها، ما علاقتهم بالناس في الحياة اليومية؟ إن هذه الأسئلة لعبت فعلاً دوراً في العصور القديمة. إنها تشكل موضوعاً رئيساً في النقاش الساخر بين أسخيلوس ويوريبيديس في مسرحية «**الضفادع**» لأريسطوفان. فيوريبيديس يمتدح نفسه لأنه أدخل الحياة للشخصية والأخلاق اليومية على الدراما، واصفاً هذا بأنه عمل جريء جداً. وهذه النقطة ذاتها، إلى جانب المسائل الشكلية واللغوية المتصلة بها، هي الموضوع الرئيس في مهاجمة أسخيلوس لفنه. والمناقشات النظرية لفترة التراجيديا الكلاسيكية تعود أيضاً دائماً إلى هذه المسائل. وصياغتها هنا هي ما إذا كان الملوك والجنرالات...

إلخ، هم وحدهم في الحقيقة يمكن أن يكونوا أبطال التراجيديا وما هي الأسباب الحقيقية لهذا «القانون». ومن ثمّ، يتجدد السؤال من وجهة نظر جديدة عندما تولد دراما برجوازية، أي، ما إذا كان شخص من «الطبقة الثالثة» يمكن أن يصبح بطل التراجيديا... إلخ.

وطبيعي أن جميع هذه المناقشات حول الدراما تنبع من الصراعات الطبقية للعصور المعنية. إلّا أنّ مسألة ما إذا كان أي اتجاه معين يمكن أن يصبح مثمراً فنياً تعتمد على تأثيرات معقدة جداً، تمارسها الأسس الاجتماعية للدراما، في إمكاناته الشكلية والموضوعية الكامنة. إن المحرك، القوة الدافعة الرئيسة الأساسية، هي القوى الاجتماعية؛ إلّا أن الحقل الذي تتحقق فيه مسيّجٌ بقوانين الشكل الدرامي.

وفي وقت سابق، حين كنا نتحدث عن الدراما البرجوازية، عالجنا بإيجاز مشكلة «الفرد التاريخي العالمي» بوصفه بطل الدراما الضروري. وهنا، ونحن نعالج الشروط الاجتماعية والإنسانية المسبقة للتعبير الدرامي الكافي - أي غير المصعّد أو المنخفض أو المجرد الذاتي، بإفراط - علينا أن نعود فوراً مرة أخرى إلى هذه المسألة. فأن يكون البطل الدرامي والفرد التاريخي العالمي قريبين أحدهما إلى الآخر لا يجعل منهما، بطبيعة الحال، شيئين متطابقين. وفي التاريخ توجد شخصيات على جانب كبير من الأهمية لا تنطوي حياتها على أية إمكانية كامنةٍ للدراما، تماماً كما يوجد أبطال دراميون لا يمكن وصفهم إلا بأنهم «أفراد تاريخيون عالميون» بذلك المعنى الموسّع والمجازي الذي ثبتناه في ملاحظاتنا عن الدراما البرجوازية.

إلاّ أن علينا، مع افتراض هذه التحفظات، أن نتمسك بثبات بالعوامل التي تتقارب فعلاً. فأولاً، هناك الارتفاع التاريخي الذي يُدفع إليه الصدام. وفي الدراما، كما في الملحمة، ليس هذا متطابقاً أبداً مع الأهمية التاريخية الخارجية للأحداث المطروحة. وقد يبدو

الحدث التاريخي الأعظم فارغاً كلياً وغير واقعي في الدراما، بينما تستطيع أحداث أقل أهمية، ممّا لم يكن قد وقع إطلاقاً في التاريخ، أن تثير الانطباع عن سقوط عصر أو ميلاد عالم جديد. ويكفي تذكر تراجيديتَي شكسبير العظيمتين، «**هملت**» أو «**لير**»، لنرى بوضوح إلى أي حدٍّ يستطيع مصيرٌ شخصي ما أن يثير الانطباع عن تغير تاريخي كبير.

إن مَثَلَ تراجيديات شكسبير العظيمة مفيدٌ بوجه خاص، لأن الطابع **الدرامي بوجه خاص** للتغيرات التاريخية، **للتاريخية الدرامية**، واضح فيها بجلاء. وشكسبير، بوصفه مسرحاً حقيقياً، لا يحاول أن يرسم صورةً مفصلةً للظروف التاريخية والاجتماعية. إنه يصف ميزات الفترة عبر ممثليه. أي، إن جميع صفات ممثل ما، ابتداءً من العاطفة المتحكمة حتى أصغر حدةٍ ذهنية «مفصلة» ولكنها درامية، يلوّنها العصر. وليس ضرورياً أن يكون هذا بمعنى تاريخيّ واسع أو ملحميّ، بل قطعاً في التكييف التاريخي للصدام؛ وأن جوهره يجب أن يتحدر من العوامل المقررة الخاصة للعصر.

وطبيعي أن هذه التاريخية عامة بالنسبة لعصر كامل. ولنتأمل مثلنا السابق «**روميو وجولييت**». فلون المسرحية وجوّها هما إيطاليا في ختام العصور الوسطى. إلّا أنّ من الخطأ تماماً التطلع إلى ذلك النوع من تجسيد المكان والزمان في هذه التراجيدية الذي نجده عند سكوت والذي يعطي رواياته روحها التاريخي الذي لا يُقارَن. وأحياناً يكون الزمن والمكان أكثر حسيةً عند شكسبير، وهذا أصدق من مسرحيين لاحقين من أمثال غوته أو بوشكين. إلا أن هذا الاحتمال ذاته يكشف، من جهة أخرى، عن سمة مميزة هامة في الدراما - أي واقع أنها تستطيع الاستغناء عن هذه الحسيّة في ظروف معينةٍ وأن غيابها لا يستبعد التأريخية الدراميّة. ومن جهةٍ أخرى، تسعى أيضاً الدراما

اللاحقة والأكثر حسيّة إلى رسم ميزات سمات عصرٍ ما الأكثر عمومية؛ وبطريقة مباشرة أكثر من الرواية التاريخية، متجاوزة إلى حدٍّ أكبر الصفات الخاصة للمراحل الفردية والطابع المعقد والدقيق لجميع الاتجاهات المختلفة.

وإذا نظرنا إلى هذا المفهوم التاريخي الواسع عن عصرٍ ما من زاوية مختلفة، نجد أنه لا يكون ممكناً إلا إذا كانت جميع عوامل الزمان المميزة قد جرى استيعابها كلياً وعضوياً في الشخوص، بحيث تصبح عوامل في سلوكهم الشخصي. وبوسعنا أن نرى هنا بوضوح بشكل خاص التماثل، الذي أشار إليه لسينغ على نحو حاد، بين التراجيديين الكلاسيكيين وشكسبير في ما يتعلق بالمبادئ النهائية. فكل منهم يقلّص عالم الفعل الإنساني إلى علاقات للناس ببعضهم الآخر، صرف ومباشرة. والدور التوسطي الذي تمارسه الأشياء، والمؤسسات... إلخ، محدود إلى أدنى حد؛ فهي تبدو مجرد دعامات إخراجية، خلفيات، ولا تلعب أيّ دورٍ درامي إطلاقاً. وهي مهمة بشكل غير مباشرٍ فقط، عندما يكون دورها التوسطي لا غنى عنه في إيضاح العلاقات الإنسانية. (والملحمة، بالمثل، لا تضفي طابعاً صنمياً أو سحرياً على علاقات الناس. ولكنها تصوّر علاقات أحدهم بالآخر بهذه الوسائل التوسطية، وتستخدمها استخداماً ليبرالياً جداً). وثراء وعمق عملية الوصف الشخصي والمواقف في الدراما يخدمان هدفاً واحداً: خلق شخوص يستطيعون، في استقلال شخصياتهم أن يحملوا ويكشفوا امتلاء أو اكتمال عالمهم.

وقد لفت هيغل الانتباه إلى الطابع التشكيلي لأبطال الدراما. وهذا، بالنسبة له، ليس مجرد مقارنة، وإنما هو جزء من فلسفته التاريخية في الفن: مفهوم الفن التشكيلي والتراجيديا باعتبارهما فنون الماضي الرئيسة، على الضد من الرسم والرواية، باعتبارهما فنون

العصور الحديثة. وفي هذا المفهوم نظرة أحادية الجانب مثالية معينة، إلا أن هذا ليس المكان الملائم لبحثها. وما يهمنا هنا هو بالأحرى إدراك الحقيقة الجمالية العميقة في هذا التوازي بين الفن التشكيلي والدراما. فكلاهما أشكال فنية يتحقق فيهما عالم الإنسان **حصراً** عن طريق تصوير الإنسان نفسه. وعلينا أن ندرك كيف ينبع من هذا «التقليص» إلى إنسان، تمثيل غنيّ لكامل عالم الإنسان. وفي هذه الملاحظات حاولنا أن نبين كيف تتحقق هذه التشكيلية الدرامية والتفريد، وفي ذات الوقت، التأريخية. إن الظروف الاجتماعية اللازمة لمفهوم كهذا وتجسيد الإنسان، لهذا التفريد، هي الظروف اللازمة للدراما الحقيقية.

إن التعريف الهيغلي لـ«الأفراد التاريخيين العالميين»، أي أن «أغراضهم الخاصة هم تحتوي الجوهري، الذي هو إرادة الروح العالمي»، يصبح بهذا قريباً جداً في خلق شخصية البطل الدرامي، وما على المرء إلا أن يترجم كامل غموض «الروح» إلى واقع مادي، تأريخي، وأن يتصور بأكبر ما يمكن من **المباشرة** هذا التوافق بين شخصية البطل والجوهر التاريخي للصدام. إن المباشرة هي الشيء الحاسم. والشخصيات التأريخية المرسومة بأمانة لدى ڤيتيت أو ميريميه، لا تحقق أبداً الاستمالة الدرامية في التاريخ العالمي، مهما اتفقت مع الحقائق، لأنها لا تملك هذه المباشرة، بينما يكون فلّاح كالديرون، بيدرو كريسبو، أو برجوازي شيللر الصغير في مسرحية «**التآمر والحب**» مشرَّبين كلياً بهذه الاستمالة التاريخية وسط الواقع اليومي التافه المحيط بهما. وأكيدٌ أنّه ليس ضرورياً الإشارة إلى نوع أعلى، من أمثال روميو أو هاملت أو لير.

ولتلخيص كامل الوضع عن طريق مثل سلبيّ، فلنتمعن في مسرحيّ عصريّ ذي شأن مثل فردريك هيبيل. إن جوديث تحرر قومها بقتل قائد

أعدائهم، هولوفيرنيس. ولكي تؤدي هذا العمل البطولي، لكي تحقق إنقاذ قومها، عليها أن تضحي بشرفها كامرأة وذلك بتسليم نفسها إلى هولوفيرنيس. ولا شك أن هناك صداماً تراجيدياً بشكل صادق. والحقيقة فإن هيبيل يحمل بطلته على القول، قبل أن تقرر التوجه إلى هولوفيرنيس: «إذا كنتَ (إله قومها - غ. ل.) تضع خطيئة بيني وبين عملي، فمن ذا الذي يجب أن أتخاصم معك بشأنه، بحيث أجفوك!». إلا أنها التراجيديا بين جوديث وهولوفيرنيس تسير بعد ذلك على نحوٍ مختلف جداً. وبعد أن قتلت جوديث هولوفيرنيس، يتطور الحوار التالي المتميز جداً بينها وبين رفيقها ميرزا:

جوديث: لماذا أتيت أنا؟ إن تعاسة قومي دفعتني إلى هنا، المجاعة وشيكة الوقوع، التفكير في تلك الأم التي شقت معصمها لترضع طفلها الضاوي. أوه، أنا الآن في سلام مع نفسي مرة أخرى. كل هذا نسيته في التفكير بنفسي!

ميرزا: أنت نسيته. إذن لم يكن ذاك ما دفعك، حين غطست يدم بالدم!

جوديث: (ببطء ومنسحقة): كلا - كلا، أنت على صواب، إنّه لم يكن ذاك - لا شيء إلّا التفكير في نفسي قد دفعني. أوه، أي ارتباك هنا! إن قومي محرَّرون، ولكن لو كان هولوفيرنيس قد مزقته إرباً صخرة من الصخور، لكانوا أكثر امتناناً لتلك الصخرة ممّا هم الآن لي!

ثم، عند عودتها وهي محاطة بقومها المبتهجين الشاكرين الذين أنقذتهم تقول:

> نعم، أنا قتلت الرجل الأوّل والأخير في العالم، لكي يكون بمقدورك (مخاطبة الرجل الأول) أن تترك غنمك ترعى بهدوء، ولكي يكون بمستطاعك (مخاطبة الرجل الثاني) أن تزرع أوراق كرنبك، ولتتمكن من (مخاطبة رجلاً ثالثاً) أن تمارس صنعتك وأن تنجب أطفالاً من أمثالكم!

إنّ شخصية جوديث يتصوّرها هيبيل بمهارة نفسيةٍ فعلية؛ وتركيب التراجيديا المشهدي - المسرحي مبنيّ بقوة، واللغة (باستثناء قليل من الانحرافات الطنانة) قوية، معبّرة، ورشيقة درامياً. ومع ذلك، وبالرغم من كل هذا، فإن التفريد الدرامي هو بالضبط ما ينعدم في كلمات جوديث المأساوية. ورسالتها التاريخية في حياة قومها هي مجرد نقطة انطلاق صُدَفيّة لمصيرها المأساوي، الشخصي، باعتبارها امرأة؛ وبالعكس، فإن إنقاذ قومها ليس شيئاً ينبع عضوياً من حياتهم ذاتهم؛ ومن وجهة نظرهم فإنّه مسألة صدفة لا أقل من ذلك.

إن مصادفات **من هذا القبيل** تلغي الدرامي. وشكسبير يعالج العلاقات الصدفية بين الأحداث الفردية بسهولةٍ مطلقة (مثلاً، حل العقدة المأساوي في روميو وجولييت). وبوصفه درامياً بالفطرة، فقد عرف أن الضرورة الدرامية ليست معتمدة على عصمة العلاقات العابرة الفردية من الأخطاء، ولا ملغاة بأحداث فردية في الحبكة. وتعتمد الضرورة الدرامية، وهي القوة المقنعة العليا في الدراما، بالضبط على الاتفاق الداخلي (المحلل باختصار في أعلاه) بين الشخصية (مع انفعاله المهيمن الذي يثير الدراما) والجوهر الاجتماعي - التأريخي للصدام. وإذا كانت هذه العلاقة حاضرة، فكل حادث فردي، كما هو في خاتمة **روميو وجولييت**، يحدث في **جوٍّ من الضرورة**، وفي هذا الجو ومن خلاله يُمحى درامياً طابعه الصدفي. ومن جهة أخرى، إذا

كانت هذه الضرورة التي يخلقها التلاقي الدرامي بين الشخصية والصدام، غير حاضرة، كما هي الحال في **جوديث** هيبيل، فإن تأثير الحث العرضي، مهما يكن مجمّعاً بشكل جيد، سيكون تأثير حذقٍ أو مهارة فقط، وبدلاً من تقوية الأثر التراجيدي، فسيجعله يبدو بارداً.

إنّ هذا التلاقي بين الشخصية والصدام هو أساس الدراما الجوهري. وكلما كان مدروساً بعمق، كان تأثيره **أكثر مباشرةً**. وقد استخدمنا تعبير «جو الضرورة» عن عمد، راغبين في أن نصف الطبيعة العضوية، المباشرة، لهذه العلاقة بين الشخصية والصدام، أي المبعدة جداً عن أي نوع من التعقيد. والقدر الذي يصارعه بطل الدراما يأتي «من الخارج» قدر ما يأتي «من الداخل». وطابعه، إذا جاز التعبير، «يُقدّر» له سلفاً الصدام الخاص. وذلك أنّه لا يوجد صدام لا مفرّ منه بحد ذاته. وأغلب الحالات في الحياة حيث يقع صدام اجتماعي - تاريخي ما لا تنتهي إلى شكل درامي. ولا تنتج دراما إلا حين يلتقي الصدام شخصاً من مثل أنتيغوني أو روميو أو لير. وهذا هو ما يقوله أسخيلوس لأريسطوفان حين يحتج ضد مفهوم يوريبيديس عن أوديب في كلمة الاستهلال لـ«**أنتيغوني**»، أي، أن أوديب كان سعيداً في البداية ومن ثمّ أصبح أتعس البشر. ويقول أسخيلوس إنّه لم يصبح تعساً، لأنّه لم يتوقف عن أن يكون تعساً أبداً.

وطبيعي أن تكون مبالغة خطرة أن نأخذ هذا الهجوم الجدلي بحرفيةٍ مفرطةٍ وأن نمده أكثر ممّا يجب. فأسخيلوس يحتج هنا، بصواب تماماً، على الطابع الخارجي لمفهوم يوريبيديس، الذي يصبح فيه مصير أوديب «مصيراً» بمعنى قدرٍ لا مفرّ منه ميكانيكياً. وأغلب أبطال التراجيديات العظيمة حقاً ليسوا أبداً محكومين حتماً بسبب طابعهم فقط. وإذا استخدمنا العبارة الحديثة فهم ليسوا بحال من الأحوال «كائنات تشكل معضلة». فلنأخذ أنتيغوني، روميو، لير،

عطيل، إيغمونت... إلخ. فقبل أن يمكن الكشف عن جوهرهم الدرامي، عليهم أن يجابهوا صداماً ملموساً **ومحدداً**. وهم لا يجابهون مجرد أي صدام قد يجسد مصادفةً مبدأً تجريدياً - عاماً من مبادئ التراجيديا، كما اعتقد العديد من منظري القرن الثامن عشر.

وبناء على ذلك، يجب ألّا يجري تصوّر الصدام الدرامي ونتيجته التراجيدية بمعنى تشاؤمي تجريدي. وطبيعي أنّ أي نفي مطلق للعناصر التشاؤمية في الدراما المعطاة لنا من تاريخ المجتمع الطبقي سيكون شيئاً عديم المعنى. فهول التناقضات في المجتمع الطبقي، أي واقع أن معظم الناس يرون أن من الواضح أن لا حلّ لها، هو بالتأكيد باعث رئيس **واحد**، وليس ضئيل الشأن إطلاقاً، في نشوء الدراما. إلّا أنّه ليس بأي حال باعثاً أعلى. فكل دراما عظيمة حقاً تعبّر عن **تأكيد للحياة**، وسط أهوال عند السقوط الضروري لأفضل ممثلي المجتمع الإنساني، وسط تدمير الناس المتبادل والذي يبدو لا مفرّ منه. إنها **تمجيد للعظمة الإنسانية**. والإنسان، في صراعه مع قوى العالم الخارجي الاجتماعي الأقوى موضوعياً، في أقصى بذله لجميع قواه في هذه المعركة غير المتكافئة، يكشف عن صفات مهمة لولا ذلك لبقيت مخفية. والصدام يرفع البطل الدرامي إلى ارتفاع جديد، لم يشك هو في احتماله في نفسه من قبل. وتحقيق هذا الاحتمال ينتج صفات الدراما الباعثة على الحماس والتسامي.

إن هذا الجانب من الدراما يجب أن يؤكد أيضاً على نحو خاص لأن النظريات البرجوازية - ولا سيما تلك التي أصبحت سائدة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر - تعطي الجوانب المتشائمة أهمية متزايدة متحيزة، بينما يجابه نقاشنا ضدها في معظم الأحيان، هذا التشاؤم التجريدي والمنحل، مجابهةً مدرسيةً بتفاؤل تجريديّ وضحل.

وفي الواقع، ترتبط النظرية المتشائمة المتحيزة في الدراما ارتباطاً وثيقاً بتدمير التأريخية الخاصة للدراما، الوحدة المباشرة بين الإنسان والفعل، بين الشخصية المسرحية والصدام. ويلخص شوبنهاور، مؤسس هذه النظريات، طبيعة التراجيديا كما يلي:

> إن غاية هذا الإنجاز الشاعري الرفيع تمثيل الجانب المزعج من الحياة، وإن الألم عديم الاسم، وكرب الإنسانية، وانتصار الشر، ودور الصدفة الساخر وسقوط العادلين والأبرياء الذي لا سبيل إلى تلافيه، كل أولئك مستعرضون أمامنا هنا.

وبذلك ينزل شوبنهاور الصدام الاجتماعي - التاريخي الملموس إلى **مناسبة** صدفيةٍ تقريباً لـ«التراجيديا الإنسانية الشاملة» (عبث الحياة بصورة عامة). وهو يعبّر فلسفياً عن اتجاه يكتسب، من منتصف القرن الأخير فصاعداً، بروزاً متزايداً في الدراما ويؤدي، على نحو متزايد، إلى انحلال الشكل الدرامي، إلى تحلل عناصره الدرامية فعلاً.

وقد رأينا هذه الاتجاهات الانحلالية ناشطة في دراما كاتبٍ موهوبٍ موهبة استثنائية جداً مثل فردريك هيبيل. ورأينا نفس مركز الوحدة الدرامية - أي وحدة البطل والصدام - قد هوجم. وبهذا الشكل تواجه التعبيرَ الدرامي المحنةُ التالية: إن السمات الشخصية والمميزة بالغة العمق التي تتسم بها الشخصية الرئيسة ليست لها أية علاقة داخلية وعضوية بالصدام الملموس. وعلى ذلك، تتطلب هذه السمات من جهة كشفاً واسعاً نسبياً، إذا ما أريد لها بحال من الأحوال أن تكون ملحوظة ومفهومة على المسرح؛ ومن جهة أخرى فإن وسائل معقدة جداً تكون ضرورية إذا ما أريد أن تقام علاقة بين العنصر الداخلي، النفسي، و«المثير للشك» في البطل وبين الصدام الاجتماعي -

التاريخي. (إن جوديث الكاتب هيبيل، مثلاً، هي أرملة، بقيت مع ذلك عذراء في زواجها. والنفسية المعقدة الناجمة عن هذا الوضع الفرديّ توفر الجسر إلى مأثرتها التراجيدية في المسرحية). ولهذه الاتجاهات تأثير ملحمي. وهي عامل مهم في التطور الذي أسميناه تحويل الدراما العام إلى رواية.

ومع ذلك، فليس الإثبات الاستدلالي للعلاقات المعقدة بين البطل وصدام اجتماعي - تاريخي ما كافياً للدراما. وفي حالة جميع الكتّاب المسرحيين الموهوبين تقريباً، الذين يفشلون في المسألة الحيوية، يتعزز هذا باستغراق شعري - غنائي في اللحظات الحرجة، ولا سيما في النهاية. وهذه الاستغراقات قد تختلف اختلافاً كبيراً جداً من حيث المضمون. إلا أنها في معظمها تأخذ شكل تبصر شعري غنائي - نفسي في ضرورة السقوط التراجيدي. وهذا النوع من الشعرية الغنائية الذاتية محاولة لاستبدال واستعادة فقدان الوحدة الدرامية الموضوعية، بشكل لاحق ومصطنع. وواضح أنّه كلما كانت هذه الوحدة محطمة من جانب الكتّاب المسرحيّين، كان صدامهم ومفهومهم عن الشخصية أقل تأريخيةً بشكل طبيعي، وكلما كانت حلقتهم العامة الموصلة تقترب من أفكار شوبنهاور، كانت أكبر الهوة التي تفصل النفسية الذاتية عن عمومية المصير وأكثر لزوماً النشوة الغنائية باعتبارها بديلاً عن الدرامي.

وليس مصادفة أن شوبنهاور نفسه رأى في أوبرا «**نورما**» نموذج التراجيديا. كما لم يحاول تلميذه، ريتشارد فاغنر، أن يقهر الصخرة المستعصية في الدراما الحديثة عن طريق الموسيقى. إلا أن ما مَلَكَ من موسيقى - دراما ليس إلا مثلاً هامشياً في الدراما العصرية بصورة عامة. وقد رأى بوضوح مراقبون متمكنون مختلفون، وكان أحدثهم توماس مان، العلاقة الوثيقة بين الموسيقى - الدراما الفاغنرية وبين، مثلاً، دراما إبسن النثرية.

نحن نعتقد أننا قد أعطينا الآن التشخيص المرغوب للاتجاهات الدرامية في الحياة، المعدّدة سابقاً. ودون أن نزعم أيّ كمال تاريخي أو منتظم، حيث لا يمكن أن يكون إلا في فنٍّ مسرحي كامل، فإننا نعتقد مع ذلك بأن التجسيد الدرامي، الخاص، لهذه الحقائق الحياتية، هو الآن واضح لنا. إن هذه الحقائق مجسدة في شخصية «الفرد العالمي - التاريخي» اللدنة، المتطورة تطوّراً كاملاً، المصورة بشكل لا تجد به فقط تعبيراً مباشراً وكاملاً عن شخصيتها في المأثرة التي يثيرها الصدام، بل تستخلص أيضاً استنتاجات عن الصدام، اجتماعية وتاريخية وإنسانية عامة، بغير أن تفقد أو تضعف إطلاقاً شخصيتها أو مباشرتها.

إنّ المسألة الدرامية الحاسمة هنا هي ما إذا كان بمستطاع شخص ما أن يعبّر عن نفسه بشكل مباشر وكامل عبر عمله. إن الملحمة، في جميع أشكالها، تطرح أو تعرض نمو الأحداث، التحول التدريجي أو الكشف التدريجي للناس المشاركين فيها؛ وهدفها الأقصى هو إيقاظ هذا التلاقي بين الإنسان والعمل أو المأثرة في العمل ككل، الذي تصوّره، إذن، **بوصفه اتجاهاً في الغالب**. وعلى النقيض، يتطلب الشكل الدرامي دليلاً فورياً ومباشراً على هذا التلاقي في كل مرحلةٍ من رحلته.

ولكي نعطي صورة تأريخية ملموسة لحقائق الحياة التي تجنح نحو الدراما، التي عددناها في القسم السابق، كان علينا بذلك أن نفحص الظروف الاجتماعية - التاريخية للفترات الفردية وأن نرى ما إذا كان تركيبها الاقتصادي، أي طبيعة صراعاتها الطبقية. . . إلخ، قد لاءم أو لم يلائم إدراكاً لهذه الحقائق درامياً حقاً، وما هي الطريقة التي تمّ بها ذلك.

وإذا كانت الظروف المسبقة معدومة في الحياة الاجتماعية لكي

تُطلق هذه الاتجاهات الدرامية إلى دراما حقيقية، فهي ستتفجر عندئذ في اتجاهات أخرى. ومن جهة، فهي ستجعل من الشكل الدرامي شيئاً باعثاً على الأشكال، ومن جهة أخرى، ستحمل العناصر الدرامية إلى أشكال أدبية أخرى. وكلا الاتجاهين منظوران بشكل خاص في أدب القرن التاسع عشر، فقد كان غوته وشيللر أول من ثبت التأثير المتبادل بين الملحمة والشكل الدرامي بوصفه السمة المميزة الجوهرية للأدب الحديث (قارن بحثي عن المراسلات بين غوته وشيللر (**غوته وعصره**) برلين، ١٩٥٥). ثم جاء بلزاك، بتأكيد خاص على سكوت بوصفه المبادر، ليؤكد الدرامي بوصفه العلامة المميزة للنمط الجديد من الرواية على النقيض من الأنماط السابقة. إنّ هذا التغلغل في العنصر الدرامي كان مثمراً جداً بالنسبة للرواية الحديثة. فهو لم يجعل الحادث حياً فحسب، ولم يقتصر على إغناء وتعميق خلق الشخصيات؛ فهو عدا ذلك خلق شكلاً ملائماً من الانعكاس الأدبي بالنسبة لمظاهر الحياة الحديثة بصورة خاصة، في مجتمع برجوازي متطوّر؛ وبكلمة أخرى، لمسرحيات الحياة التراجيدية (والتراجيدية - الكوميدية)، التي وإنْ كانت درامية بحد ذاتها، إلّا أنها تبدو بطريقة لادرامية، لأنها ستكون غير مفهومة ومستحيلة التصوير، عدا عن طريق التشويه بغير حركتها الصغيرة، وحتى التافهة، إلى أمام.

إلّا أن نفس هذه القوى الاجتماعية لم يكن بمقدورها أن تعين على بذل تأثير خطر جداً في الدراما. والسبب هو أنّه كلما كان الكاتب المسرحي عظيماً، وكلما كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بحياة عصره، كان ميله أقل إلى استخدام العنف تجاه المظاهر المهمة في الحياة، تلك المظاهر التي هي على صلةٍ وثيقةٍ بنفسية البطل وطبيعة صداماته، في سبيل الشكل الدرامي. ومن المحتم أن هذه الميول أسهمت بشكلٍ متزايدٍ في تحويل الدراما إلى رواية. وقد أكد مكسيم غوركي، أعظم

كتّاب عصرنا، هذه العوامل بقوةٍ في نقدٍ قاسٍ غير منصف تماماً للعديد من مسرحياته هو بالذات:

> لقد كتبتُ أنا حوالي عشرين مسرحية، وهي مشاهد مترابطة ترابطاً مرتخياً إلى حدٍّ ما لا تُؤدى فيها الحبكة ببراعة أبداً، والشخوص مطوّرون بشكل غير كاف، وهم غامضون وغير مقنعين. إنّ الدراما يجب أن تكون مربوطة بحدثها، على نحو دقيق وكامل. وليس إلّا بهذا الشرط تستطيع أن تقوم بدور إثارة للعواطف المعاصرة.

إن الاتجاهات في الدراما الضارة الحالية موصوفة هنا وصفاً حاداً ودقيقاً. ولكي نبين بشكل واضح جداً كم هو صائب هذا الانتقاد من الناحية الجوهرية فلنتذكر المشهد الحاسم في إحدى أفضل مسرحيات الكاتب المسرحي النموذجي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - مسرحية هنريك إبسن «**روزمير شولم**». إنّ ريبيكا ويست تحب روزمير. وهي تود أن تزيل كل عقبة بينهما؛ وهكذا فهي تغري زوجته نصف المجنونة (بيتي)، بالانتحار. إلّا أنّ حياتها مع روزمير توقظ وتوضح غرائزها الأخلاقية؛ فهي تشعر الآن أن فعلها عقبة كأداء بينها وبين الرجل الذي تحب. والآن فحين يأتي بها تحولها إلى أن تشرح وتعترف، يحدث ذلك كما يلي:

> ريبيكا (بقوة): أنت تعتقد بأنني كنت فاترةً وماكرة ورابطة الجأش في ذلك الوقت! أنا لم أكن نفس المرأة عندئذ التي أنا عليها الآن، كما أقف هنا أكشف عن ذلك كله. وإلى جانب هذا، أعتقد بأن فينا نوعين من الإرادة! لقد أردت أن تبتعد (بيتي)، بطريقة أو أخرى. ولكنني لم أعتقد إطلاقاً في الواقع بأن المسألة ستبلغ الموت. وإذْ كنت أتلمس طريقي

إلى أمام، وأجازف عند كل خطوة، فقد بدا لي أني أسمع شيئاً داخلي يصرخ: لا أبعد! لا خطوة واحدة أبعد! ومع ذلك لم أستطع أن أتوقف. كان عليّ أن أغامر إلى أقل حدٍّ ممكن أبعد من ذلك. مسافة أخرى ضئيلة فقط. ثم واحدة أخرى - ودائماً - واحدة أخرى - وعندما وقع الأمر - هذه هي الطريقة التي تقع بها الأمور.

هنا، بإخلاص ونزاهة لا تتزعزع عند كاتب عظيم، يعلن إبسنْ لماذا **لم تستطع «روزمير شولم» أن تصبح دراما حقيقية**. وكل ما يمكن أن يستنتجه ذكاء فنيّ حكيم من المادة الدرامية، حققه هذا إبسنْ. إلا أننا نرى، في اللحظة الحاسمة، أنّ الدراما الفعلية، أي صراع ريبيكا ويست، وصدامها وتحولها التراجيدي، هي، بقدر ما يتعلق الأمر بموضوع الكتابة والتركيب والحدث والنفسية، رواية فعلاً، غطى إبسن الفصل الأخير منها في شكل الدراما الخارجي ببراعة فائقة في المشهد والحوار. وعلى أية حال، فبالرغم من هذا، لا يزال أساس المسرحية، طبعاً، أساس رواية، مملوءاً بالدراما اللادرامية للحياة البرجوازية العصرية. وعلى ذلك، فبوصفها دراما، تكون **روزمير شولم** باعثةً على الشك وناقصة؛ أما بوصفها صورة للعصور فهي موثوقة ومطابقة للحياة.

وكما هو الأمر مع هيبيل، الذي تناولناه بإيجازٍ سابقاً، فكذلك الأمر مع إبسن هنا، إذْ ما يهمنا هو فقط جوانبهما النموذجية والاستدلالية. والطرق المختلفة التي تعكس بها الرواية والدراما لحظات الحياة الدرامية، والتي يمكن أن نراها عند إبسنْ وهيبيل، تعود بنا إلى مشكلة مركزية في دراستنا - أي الطرق التي يجري بها تصوير «الفرد العالمي التاريخي» في الدراما وفي الرواية.

وقد سبق أن بحثنا بإسهاب السبب الذي حدا بكلاسيكيّي الرواية التأريخية إلى أن يطرحوا دائماً شخصيات التاريخ العظيمة كشخوصٍ ثانويين. وتظهر ملاحظاتنا الحالية مجدداً بأن الدراما، بطبيعتها ذاتها، تستلزم لهم الدور المركزي وكلا النوعين من التركيب أو الكتابة، أياً كان تضاربهما كبيراً، ينبعان من نفس الإحساس بالتأريخية الأصيلة، بالعظمة التأريخية، وكلاهما يسعيان إلى أن يدركا، في شكل فني ملائم، ما هو **مهم** إنسانياً وتأريخياً في شخصيات تطورنا المهمة.

إنّ ذات التحليل العام للشكل الدرامي المعطى حتى الآن يبين كيف أنّ هدف الأخير في جميع الأوقات هو أن يبرز بشكل مباشر ومرئي كل ما هو مهم في الإنسان وأعماله، وكيف أن الشروط المسبقة لتحقيقه متركزة في وحدةٍ بين البطل والحدث، لدنة ومستقلة. إلّا أن «الفرد العالمي التاريخي» يمتاز فعلاً باتجاهٍ توحيديّ كهذا في الواقع نفسه.

وإذن لما كانت الدراما تركز اللحظات الحاسمة لأية أزمة اجتماعية - تأريخية في الصدام، توجب أن تكون مؤلفة بطريقة يكون معها ما يقرّر تجمع الشخصيات، من المركز حتى المحيط، هو الدرجة التي يمكن أن تُفهم بها في الصدام. ثم لما كانت عملية دفع اللحظات الجوهرية لمثل هذه الأزمة نحو صدام ما تتحقق بإبراز أهميتها الإنسانية والتاريخية بقوة، توجب أن يخلق هذا الترتيب التأليفي في ذات الوقت سلماً تدرجياً درامياً. وليس هذا بمعنى فجّ وتخطيطيّ، حيث يتوجب أن تكون الشخصية المركزية في مسرحية بالضرورة «الشخص الأعظم» في كل جانب يمكن تصوره أو من وجهة نظر تجريدية ما. وبطل الدراما متفوق على ظروفه المحيطة بسبب علاقته الأوثق بمشاكل الصدام، أي بالأزمة التأريخية الملموسة المعطاة. والطريقة التي يتم

بها اختيار الأخيرة وتصويرها، أي الأسلوب الذي تُربط به عاطفة البطل بهذه القوة، هي التي تقرر ما إذا كانت الأهمية الشكلية المضفاة على الشخوص بالوسائل التمثيلية للدراما مملوءة بمحتوى حقيقي وفعلي، تأريخي وإنساني. ولكن لكي يفرض هذا المحتوى الاجتماعي نفسه، تكون الاتجاهات الشكلية التي توفر تركيب الدراما، شيئاً، كما رأينا، لا يمكن الاستغناء عنه؛ أي، إفراد العوامل المهمة من بين كامل تركيب الواقع، وتركيزها وخلق صورةٍ عن الحياة من علاقاتها قائمةٍ على مستوى معمق.

إنّ المسألة مختلفة جداً في الملحمة. فالعوامل المهمة هنا مصوّرة بوصفها أجزاء، أي بوصفها عناصر إجماليٍّ أوسع وأكبر وأشمل. ونحن نرى ارتفاعها وانحطاطها المعقدين، علاقتها الملتحمة بالنموّ البطيء والمشوش لكامل الحياة الشعبية، والتفاعل المتبادل الدقيق بين الكبير والصغير، والمهم والتافه. وفي وقت سابق، بيّنا كيف أن الصفات المهمة تاريخياً وإنسانياً والخاصة بـ«الأفراد العالميين التاريخيين» عند كتّاب الرواية الكلاسيكيين قد نمت من هذه العلاقات المعقدة بالضبط. وبيّنا أيضاً، وذلك في إشارتنا إلى ملاحظات بلزاك وأوتو لودفيغ المهمة، أن نوعاً من الكتابة خاصاً جداً مطلوب هنا، بحيث لا يغطس المهم في لاتناهي الحياة الذي لا يُسبر غوره، أي يُهبط به إلى العادي عن طريق تفصيل الحياة الذي غالباً ما يكون صغيراً حتماً، ولا تُفقد موثوقية وغنى الواقع الاجتماعي بسبب الأسْلبة المصطنعة، بسبب إبرازٍ للحياة مبالغ فيه.

ذلك أنّ تصوير أشخاص مهمين في مواقف مهمة ليس حاجة أساسية من حاجات الرواية. ففي ظروف معينة تستطيع الاستغناء تماماً عن هذا أو تستطيع أن تقدم الأشخاص المهمين بشكل يعطي سماتهم تعبيراً أخلاقياً - داخلياً صرفاً، بحيث سيكمن السحر الخاص للرواية

بالضبط في التضاد بين الطابع اليومي الصغير للحياة وهذه الأهمية الداخلية الصرف للشخص، أي في اللاتناسب بين الشخص والحدث، بين الداخلي والخارجي.

إن هذه الرواية التاريخية لا تختلف عن الرواية بصورة عامة حتى في ما يتعلق بهذه الاحتمالات والوسائل؛ وهي لا تؤلف أي نوع أو شبه نوع خاص بها. ومشكلتها الخاصة، أي تصوير العظمة الإنسانية في تاريخ الماضي، يجب حلها ضمن الظروف العامة للرواية. ثم إن هذه - كما برهنت لنا ممارسة المؤلفين الكلاسيكيين - توفر كل ما هو ضروري لإنجاز هذه المهمة الناجح. وذلك أن شكل الرواية لا يستبعد بأي حالٍ من الأحوال إمكان تصوير أشخاص مهمين في مواقف مهمة. وهو يستطيع في ظروف معينة أن ينجح بدون هذه؛ إلّا أنّه يأخذ في الحسبان أيضاً تصويرها. فالمسألة ليست إلا مسألة خلق حبكة تصبح فيها هذه المواقف المهمة ضرورية، أي أجزاء عضوية من إجمالي حدث أوسع وأغنى كثيراً؛ وحبكة مبتدعة على نحوٍ يدفعها منطقها الداخلي هي نحو هذه المواقف، لأن الأخيرة توفر إنجازها الفعلي. وإضافة إلى هذا، يجب أن تكون الشخصية «التاريخية - العالمية» مصوغة بشكل تظهر به في أوضاع ضرورتها الداخلية هذه، وفي هذه الأوضاع فقط. ونحن نلخص هنا بعبارات مختلفة ومن زاوية مختلفة ما سبق أن ناقشناه من قبل، أي أن «الفرد التاريخي - العالمي» في الرواية التاريخية يجب أن يكون شخصية ثانوية.

إن أنماط التأليف في الدراما والرواية المتعارضة كلياً تنبع بهذا من هدف تمثيلي مماثل في ما يخص «الفرد التاريخي - العالمي»: أي النظر إلى أهميته وعظمته فنياً، وليس إكراهنا على تفاهات محلية تتعلق بصفاته «الإنسانية جداً». إلّا أنّ هذا الهدف المماثل يتحقق بوسائل فنية مختلفة جداً، وكما هو الأمر في جميع الفنون، يخفي الفرق في الشكل

محتوى مهماً جداً. والمهمة المثيرة والصعبة التي تتولاها الرواية التاريخية هي طرح الصفات المهمة التي يتمتع بها «الفرد التاريخيّ العالميّ» بطريقة لا تهمل معها أياً من العوامل المعقدة والدقيقة للتطور في كامل مجتمع العصر؛ وبالعكس، فإن السمات المهمة التي يتمتع بها «الفرد التاريخيّ - العالميّ» لا تنمو فحسب عضوياً من هذا التطور، بل هي في ذات الوقت تشرحه وتعطيه وعياً، وترفعه إلى مستوى أعلى. وإن ما هو في الدراما التاريخية مفترض مسبقاً بالضرورة، أي، مهمة أو رسالة البطل الملموسة (والبطل نفسه يعطي برهاناً تالياً بسلوكه خلال المسرحية على أنّ له هذه الرسالة وأنّه بمستواها)، يكون هذا في الرواية التاريخية مكشوفاً بشكلٍ واسع ومتطوراً تدريجياً، خطوة فخطوة. وقد أشار بلزاك، كما رأينا، بصواب تام، إلى أنّه في الرواية التاريخية الكلاسيكية، ليس «الفرد التاريخيّ - العالميّ» شخصية ثانوية فقط، بل هو في معظم الحالات لا يظهر إلّا عندما يأخذ الحدث بالاقتراب من ذروته. وظهوره تعده صورة واسعة للفترة المعنية، تسمح لنا بأن نتخيل ونعيش مرةً أخرى ونفهم هذا الطابع الخاص لأهميته.

إن صورة العصر هذه يوحّد أجزاءها في المركز بطل «منتصف الطريق» في الرواية التاريخية. والسمات المميزة الاجتماعية والإنسانية ذاتها التي تبعد هذه الشخصيات عن الدراما أو لا تسمح لهم إلا بدور ثانوي، عرضي، تؤهلهم لموضعهم المركزي في هذه الرواية التأريخية. والغياب النسبي لحدود شخصياتها الفردية، وغياب العواطف التي ستدفعها إلى اتخاذ مواقع رئيسة، حاسمة، منحازة، وعلاقاتها بكل من المعسكرات المتعادية المتنازعة... إلخ، كل ذلك يجعلها ملائمة على وجه خاص لتعبّر تعبيراً كافياً، بمصائرها الخاصة، عن تشعّب الأحداث المعقد في روايةٍ من الروايات. ولربما كان أوتو

لودفيغ أول من أدرك هذا الفرق بين الدراما والرواية الذي بيَّنه بشكل دقيق جداً بعدة أمثلة.

> إن هذا هو الفرق الرئيس بين بطل الرواية والبطل الدرامي. فإذا فكر المرء في «**لير**» كرواية، فلربما كان يتوجب أن يكون ايدغار هو البطل... ومن جهة أخرى، إذا ما أراد المرء أن يحول **روب روي** إلى دراما، كان سيتوجب على روب روي نفسه أن يكون البطل، إلا أن القصة يجب أن تتغير تغيراً كبيراً، وسيترتب إلغاء فرانسيس أوز بالديستن كلياً. وبالمثل، ففي **ويڤيرلي**، سيكون فيش إيان ڤوهر البطل التراجيدي، وفي **جامع الأثريات** سيكون الكونتس خلينالن.

٣ - مشكلة الطابع العام

يبدو أننا نواجه مرة أخرى مشكلة من مشاكل الشكل، مشكلة كتابية، ولكن، مرةً أخرى، ما هو في الحقيقة شكل هنا ليس إلا انعكاساً معمماً تعميماً فنياً لحقائق حياتية تتكرر في انتظام. ومن وجهة نظر المحتوى، فإن الفرق الذي ثبتناه حتى الآن يشرحه الطابع العام في المسرحية. والملحمة كانت بالطبع فناً عاماً أيضاً، وذلك بقدر تعلق الأمر بجذورها التاريخية. ومن المؤكد أن هذا أحد الأسباب التي تفسر لماذا كان الفرق الشكلي بين الملحمة والدراما في القديم أقل من الفرق بين الرواية والدراما (بالرغم من التأثير المتبادل الأكبر الذي تمارسه الأخيرة). إلا أن الطابع العام في الملحمة اليونانية القديمة هو نفس طابع كامل الحياة في أي مجتمع بدائي. وكان محكوماً عليه أن يختفي لأن المجتمع كان قد تقدم. وإذا تمسكنا بتعريف الملحمة بأنها «كليّة الأهداف» (والملاحم الهوميروسية تقدم الأساس والتأكيد الفعلي لهذا التعريف)، فواضح إذن أن عالماً كهذا، لا يستطيع، إجمالاً، الاحتفاظ بطابعه العام إلّا في مرحلة بدائية جداً من التطور الاجتماعي. ولنفكر في ملاحظات إنجلز عن الطابع العام، مثلاً، للعائلة في مجتمع بدائي وكيف أن جميع الأمور والوظائف المرتبطة بإدامة الحياة تأخذ بالضرورة طابعاً بدائياً في مرحلة من التطور أعلى

قليلاً فعلاً. ولا تنسَ هنا الدور الذي يلعبه الطابع العام لهذه الظواهر في الملاحم الهوميروسية.

إلا أن العوامل الدرامية في الحياة بذاتها، بوصفها أجزاءً أو أقساماً من عملية الحياة مستقلة ومبرّزة، هي بالضرورة عامة في كل مجتمع. ومرة أخرى، يجب ألّا تجري معاملة هذا التقسيم بحذلقة؛ ويجب، بصورة خاصة، ألا يقود هذا التقسيم إطلاقاً إلى تصنيف لحقائق الحياة إلى عامة وغير عامة، درامية وملحمية. وبمقدور كل حقيقة تقريباً من حقائق الحياة، في ظل ظروف معينة، أن تكشف عن نفسها على مستوى عالٍ بصورة كافية لتكسب طابعاً عاماً؛ أن لها جانباً يهم الجمهور **بشكل مباشر**، يتطلب جمهوراً لغرض تقديمها. وبالضبط نرى هنا تحول الكمية والنوعية رؤيةً واضحةً جداً. فالصراع الدراميّ لا يتميز من الأحداث الأخرى في الحياة بمحتواه الاجتماعي، بل بالطريقة التي تشتد بها التناقضات والدرجة التي تبلغها. إنّ هذا الاشتداد ينتج عندئذ نوعيةً جديدةً، أصيلة.

إن وحدة الوحدة والتنوع هذه لا غنى عنها إذا أريد أن تكون الدراما مؤثرة على نحو مباشر. والصراع الدرامي يجب أن يعيشه المتفرجون بوصفه شيئاً مباشراً، بغير حاجة إلى تفسير خاص، وإلا يمكن أن يكون بلا تأثير. وهكذا يجب أن يتشارك في الكثير من الصراعات الاعتيادية في الحياة اليومية. وفي نفس الوقت يجب أن يمثل نوعيةً جديدة وخاصة، بحيث يستطيع، استناداً إلى هذا الأساس المشترك، أن يمارس التأثير الواسع والعميق لدراما حقيقية في الجماهير المحتشدة علناً. وأمثلة المسرحيات البرجوازية المهمة التي استشهدنا بها سابقاً، مثل «**قاضي زالاميا**» و«**التآمر والحب**»... إلخ، تبين هذا التحول بأجلى مظاهره. وهي تبين أنّ ما هو بحد ذاته حدثٌ يومي يُخرَجْ عنوةً أمام اجتماع الجمهور بالضبط بوصفه نتيجة لهذا

الاشتداد. إلّا أن هذا أيضاً عملية تحدث بتكرارٍ كبير في الحياة نفسها. والدراما، بوصفها فن الحياة العامة، تفترض مسبقاً إذن ذلك النوع من المادة الكتابية والمعاملة التي ستنطبق في كل جانب مع هذا المستوى من التعميم والتوسيع.

إن للطابع العام في الدراما طبيعة مزدوجة. وقد أشار بوشكين إلى هذا بأقصى الوضوح. فهو يتحدث أولاً عن محتوى الدراما: «أي عنصر يكشف في التراجيديا؟ ما هو هدفه؟ الإنسان والناس. مصير الإنسان، مصير الناس». وفي صلة وثيقةٍ بهذا التعريف يتحدث بوشكين عن الأصل العام والتأثير العام للدراما:

> لقد ولدت الدراما في ساحة عامة، إنها كونت لهواً شعبياً والناس، كالأطفال، يتطلبون إلهاءً، حدثاً. والدراما تعطيهم حدثاً غير مألوف، غريباً. والناس يتطلبون إثارات حسية قوية - حتى الشنق هو عرض مسرحي بالنسبة لهم...
>
> إن التراجيديا صوّرت بشكل رئيس الجرائم البشعة، الآلام فوق البشرية، حتى الجسدية (مثلاً، فيلوكتيتيس، أوديب، لير). إلا أن العادة تثلم الإثارات الحسية - فالتخيل يأخذ بالاعتياد على القتول والشنق، ناظراً إليها بغير اكتراث، بينما في عرض العواطف ودفقات الروح الإنساني تستطيع دائماً أن تجد شيئاً جديداً، شيئاً ملهياً أو محولاً، عظيماً ومفيداً. لقد أصبحت الدراما تحكم العواطف والروح الإنساني.

وفي ربط هذين الجانبين من الطابع العام من الدراما، يتوجه بوشكين إلى قلب الدراما بأسلوب عميق وشامل. إن الدراما تعالج مصائر بشرية، والحقيقة فليس هناك أنواع أخرى من الأدب تركز بمثل هذه الاستثنائية على مصائر الأفراد، ولا سيما على تلك التي تنشأ عن

علاقات الناس العدائية مع بعضهم الآخر ومن هذه وحدها. إلّا أنّ الدراما تؤكد عمداً على هذه الاستثنائية. وهذا هو السبب في أن المصائر الفردية يجري تصورها وطرحها بطريقةٍ خاصةٍ كهذه. إنها تعطي تعبيراً **مباشراً** إلى مصائر عامة، مصائر أمم كاملة، طبقات كاملة، والحقيقة عصوراً كاملة. والتصميم العالي لأهمية وقيمة الأفراد مرتبط بشكل لا ينفصم بالتأثير الجماهيري المباشر. وقد صاغ غوته هذه العلاقة بصورةٍ دقيقةٍ جداً: «ولكن لكي نكون دقيقين، ما من شيء هو مسرحيّ إن لم يظهر في نفس الوقت حدثاً رمزياً، مهماً، يشير إلى حدث أهم».

وقد رأينا أي ارتباط وثيق يصل مسألة الطابع العام في محتوى الدراما بمسألة الشكل، بطبيعة الأداء العامة بالضرورة. إن جوهر التأثير الدرامي هو تأثير **فوري**، مباشر على **جمهور ما**. (وهذا الشرط المسبق الاجتماعي للشكل الدرامي يتقوض مع التطور الرأسمالي. ومن جهة، تنشأ «دراما أدبية صرف» إلى درجة ما، إما تعوزها هذه السمات المميزة الضرورية في الشكل الدرامي وإما أنها تحتويها بشكل مخفف جداً. ومن جهة أخرى، يظهر فن عديم الجوهر، مسرحي زائف، يستغل بذكاء شكلي عناصر التشويق المأخوذة من المبدأ الدرامي الأصلي لتقديم تسلية تافهة إلى الطبقة الحاكمة. وهكذا توجد، بمعنى من المعاني، عودة هنا إلى المرحلة الأولية في المسرح التي أشار إليها بوشكين. إلّا أن ما كان عندئذ الفجاجة البدائية التي استطاعت في زمنها أن تلد كالديرون أو شكسبير هي الآن القسوة الفارغة والمصفاة التي تسر جمهوراً متفسخاً). ولاعتماد الشكل الدرامي، بصورة فعلية ومباشرة، على التأثير الجماهيري المباشر، آثار عميقة جداً بالنسبة لكامل تركيبه، لتنظيم كامل محتواه، بشكل يناقض بحدةٍ المتطلبات الشكلية لجميع الأعمال الملحمية الكبيرة التي يعوزها

هذا الاتصال **المباشر** بالجمهور، ضرورة التأثير المباشر في الجمهور هذه.

وكخاتمة لنقاشه الشفويّ والتحريري الطويل مع شيللر حول السمات المميزة المشتركة والمقسّمة للملحمة والشكل الدرامي، يلخص غوته وجهات نظره في بحث أساسيّ موجز. وينطلق غوته من مفهوم عام جداً عن الملحمة والدراما. وهكذا فهو لا يولي اهتماماً نظرياً بطبيعة الملحمة العصرية، باختفاء التلاوة العامة. ومع ذلك، فحتى في الصورة المعممة جداً التي يعطيها غوته عن تلاوة الشعر الملحمي من قبل الرواة المحترفين، فإنّ فرقاً بين النوعين الأدبيين على غاية الأهمية يبرز بصورة واضحة جداً. إذْ يقول غوته: «إن الفرق الجوهري الكبير بينهما يكمن... في تلاوة الشاعر الملحمي حدثاً كأنه ينتمي **كلياً إلى الماضي** وفي طرح الدرامي حدثاً كأنه ينتمي **كلياً إلى الحاضر**».

وواضح أن هذين النوعين من العلاقة بموضوع معين يرتبطان أوثق الارتباط بالطابع العام في التلاوة. فحاضريّة شيءٍ ما تحتوي مسبقاً في ذاتها علاقة مباشرة مع السامع. ولمعاينة شيء موصوف ومتصور على أنه يقع في الحاضر، على المرء أن يكون حاضراً شخصياً، بينما ليعلم شيئاً ما هو كلياً في الماضي، فليس ضرورياً إطلاقاً لا المباشرة المادية في الاتصال ولا، بالتالي، جمهورٌ ما. وهكذا نرى أن غوته، بالرغم من أنه لا يزال يفسر التلاوة الملحمية بأنها عامة من حيث الطابع، منطلقاً من التقليد الكلاسيكي، إلّا أنّ طبيعة هذا الطابع **العرضية** - أي واقع أنه ليس مربوطاً إلى شكل الملحمة ربطاً لا فكاك له - تظهر أيضاً بوضوح من هذه الملاحظات.

إن فروقاً هامة أخرى بين الملحمة والشكل الدرامي تنبع من هذا التناقض، وسوف نذكر فقط بعض أهم هذه الفروق. فأثر الدراما

المباشر، أي ضرورة أن تفهم بشكل مباشر وفي نفس الوقت مع الأحداث التي تمثلها كل مرحلة من الحدث وتطور الشخصية، وأن لا يوجد أي وقت قد يتأمل فيه المشاهد أو يتوقف أو يعود إلى ما وقع... إلخ، إنّ هذا يخلق دقة في الشكل أكبر بالنسبة للمؤلف والمشاهد معاً. ويلخص شيللر هذا الفرق بوضوح في رده على بحث غوته: «إنّ فعل الدراما يدور أمامي، أنا نفسي أدور حول فعل الملحمة الذي يبدو كما لو وقف جامداً بلا حراك». ويمضي شيللر ليؤكد الحرية الكبرى لدى قارئ الملحمة بالمقارنة مع مشاهد الدراما.

ومع هذا الفرق، يسير مدى الدراما المعرّف والمحدود متضارباً مع توسع وتغير الملحمة غير المحدودين تقريباً. ولما كان للدراما هذا الإطار الذي تخلق فيه انطباع الكليّة أو المجموع، تبع ذلك أن تكون جميع السمات البادية في الشخوص والحدث مفهومة وواضحة ومؤثرة على نحو مباشر، بينما يترتب في ذات الوقت أن يكون معناها مكثفاً تكثيفاً عالياً. والدراما لا تستطيع أن تعالج مختلف العناصر والأفكار الحافزة، المرتبطة موضوعياً ببعضها الآخر، بمعزل، عن طريق تقسيم معين فني للعمل. وطبيعي أن هذه العناصر مرتبطة موضوعياً في الملحمة، أيضاً، إلا أن الروائي قد يحرّف المشاهد والقصص... إلخ، التي لا تدفع الفعل بشكل مباشر إلى أمام، والتي، مثلاً، تتحدث عن الماضي لكي توضح شيئاً ما في الحاضر والمستقبل. وفي الدراما الحقيقية، يجب أن يتحرك الحدث إلى أمام في كل مقطع من الحوار. وحتى سرد حدثٍ ماضٍ ما يجب أن تكون له وظيفة الحث على الفعل أو الحدث. وعلى ذلك، فإن كل تقرير لدراما حقيقية يركز داخل ذاته سلسلة كاملة من الوظائف.

إن التصوير الدرامي يجعل الإنسان مركز الأشياء بتأكيد أكبر بكثير مما تفعله الملحمة، ولا سيما الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً -

أخلاقياً. والدراما تصور الشخصية والحدث حصراً عبر الحوار؛ وهي لا تعنى إلا فنياً بما هو قابل للحياة من ناحية الحوار. وفي الملحمة، من جهة أخرى، يُؤدى دور هائل من جانب وجود الناس المادي، من جانب العالم الطبيعي المحيط بهم، من جانب الأشياء التي تؤلف بيئتهم... إلخ. والإنسان ممثَّل عبر تفاعل كل هؤلاء، ولا تؤلف سماته الاجتماعية - الأخلاقية إلا جزءاً، وإن كان جزءاً مهماً على نحو حاسم، من هذا الكل. وهكذا يكون الجوّ في الدراما أكثر روحيةً مما في الملحمة. وهذا لا يعني أن الشخوص والعلاقات مُؤَسْلَبون بصورة مثالية، بل إن أي شيء هو ليس بشكل مباشر سمة اجتماعية - أخلاقية لفرد معين لا يمكن أن يكون حاضراً إلّا بصفة شرط مسبقٍ أو سببٍ ظاهري لصدام اجتماعي - أخلاقي، وإن كلاً من العالم الطبيعيّ المحيط بالإنسان، والبيئة التي هي من صنعه، قد يبرزان فقط بصفة خلفية أو وسيلة لربط الشخوص، وليس هذا إلّا على نحوٍ بالغ العمومية. (وقد أسفر عدم إدراك القوانين الداخلية للدراما في السنوات الأخيرة عن سلسلةٍ كاملةٍ من الإنتاج المسرحي المعقد، العقيم، الذي حاول التعويض عن انعدام الدراما في المسرح باستخدام البدائل الملحمية).

إن جميع هذه العوامل في التركيز الدرامي هي على أكبر وضوحٍ لها في الزمن الذي تستغرقه الأحداث الدرامية: إنه يجب أن يكون نفسه في الواقع. بينما يمكن في الدراما أن يُفسر امتداد طويل من الوقت بكلمات قليلة، وبالعكس، فإن الكاتب الملحمي يمكن أن يُعْذَر في جعله حدثاً موجزاً يستمر فترة أطول مما يمكن أن يستمر في الواقع. وأنا أعتقد بأن للمطالبة الشهيرة بـ«وحدة الزمن» جذورها الواقعية هنا. وطبيعي أن الحجج التي كانت هذه المطالبة تستند إليها كانت في معظمها خاطئة ومصطنعة، إلا أن العديد من خصومها،

أيضاً، لم يفهموا المشكلة. وقد كافح مانزوني وحدات التراجيدية الكلاسيكية باسم دراما تأريخية واقعية لم تخلق بعد، إلّا أنه ناضل أيضاً، بصواب تام، في سبيل حق الكاتب الدرامي في أن يدخل أية فترة متداخلة يشاؤها بين المشاهد الممثلة في وقتها الفعلي.

إن كل هذه الفروق بين الدراما والملحمة تظهر في شكل مكثف في تصريح غوته، الذي اقتبسناه سابقاً، بشأن الطبيعة الرمزية للشخوص الدراميين ووحدة المباشرة المادية مع الأهمية النمطية في كليّة لحظةٍ تمثيلية من الدراما. وبطبيعة الحال، فإن وحدة هذين العاملين يمكن العثور عليها في الملحمة، أيضاً، إلا أنها هناك أكثر تهلهلاً. وفي الدراما، يجب أن تحقق هذه الوحدة باستمرار، بينما في الملحمة يكفي أن تؤكد نفسها تدريجياً بصفة اتجاهٍ في مجرى الحدث كلاً. وهنا، أيضاً، نستطيع أن نتصور آثار الصفة العامة للدراما.

إلا أن هناك فكرتين خاطئتين ينبغي التخلص منهما هنا. فقد ربطنا تأثير الدراما المباشر والفوري بمشكلة الطابع العام. ولكن أليست هذه المباشرية هي السمة المميزة الجوهرية في كل فن؟ طبيعي أنها كذلك. وقد وضع بيلينسكي بصوابٍ تام ضرورة التمثيل المباشر والتأثير الفوري في المركز من نظريته في الفن. إلّا أن مباشرية طابع الدراما العام، التي كنا قد أكدناها، هي شيء خاص، شيء خاص فقط بالدراما **ضمن** المباشرية **العامة** لجميع الآداب. وهذه السمات الخاصة للمباشرية العامة في الدراما تظهر على نحو أكثر شدة وتأكيداً في مجري التطور التاريخي. وبتقسيم العمل الاجتماعي المتنامي وتعقد العلاقات الاجتماعية في المجتمعات الطبقية، يقع في الحياة نفسها تقسيم بين العام والخاص. والأدب، بوصفه انعكاس الحياة، لا يسعه إلّا أن يعيد إنتاج هذه العملية. إلا أن هذا لا يؤثر فقط في موضوعات الأدب التي تعالج المشاكل الإنسانية الناشئة عن هذا

التطور. فأشكال الأدب، أيضاً، بوصفها أشكالاً معممة تعكس سماتٍ ثابتةً ومتكررة من سمات الحياة، التي تنمو ببروزٍ أكبر مع مرور الوقت، لا يمكن أن تبقى غير ممسوسة أو متأثرة بهذه العملية.

ومع ذلك، فخلال هذه العملية، تأخذ الدراما والملحمة اتجاهات متعارضة كلياً. فالملحمة، بوصفها انعكاساً لإجمالي أو كليّة الحياة الواسعة، لـ«كليّة الأهداف»، لا بدّ أن تكيف نفسها مع هذه العملية. والرواية، بوصفها «الملحمة البرجوازية»، تنشأ بالضبط بوصفها نتاج الاتساق الفني الذي استخلصت معه جميع الاستنتاجات، من حيث الشكل أيضاً، من التغيرات في الحياة. (والصفة الفنية المجزأة لما يسمى بـ«الملحمة الأدبية» سببها، من بين أسباب أخرى، الإبقاء على عناصر شكلية معينة للملحمة القديمة في وقت كان فيه الواقع المتطابق معها ميتاً فعلاً، أي واقع أن هذه العناصر كانت مطبقة على مواضيع غريبةٍ عنها وبالتالي مستخدمةً شكلياً، لأنها كانت تنتمي إلى أنماط خاصة من الانعكاس عن فترةٍ ماضية من التطور البشري).

إن الدراما شيء مختلف تماماً. والشكل الدرامي ينهض أو يسقط مع الطابع العام المباشر الخاص بها. وعليها، إذن، إما أن تختفي من الحياة، أو، في ظروف معاكسة، أن تحاول أن تعطي بطريقتها الخاصة صورة للعناصر العامة التي لا تزال حاضرة في الحياة الاجتماعية، إلّا أنّه سيترتب عليها أن تتصارع مع المادة المعاكسة، وإذا صحّ التعبير، ضد التيار. وقد أصبحت هذه المعاضل حادة بشكل خاص عند انعطاف القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالغاً جداً بمساعي ذلك الوقت لخلق دراما تأريخية عظيمة. وقد عاش كتّاب المسرحيات ذوو الشأن في هذه الفترة بعمقٍ كلا جانبي المحنة التي تجابههم، كلاً من معاكسة حياة زمانهم (وهو شعور يؤثر في تصوير المادة التاريخية أيضاً) وضرورات الشكل الدرامي.

إنّ النقاشات حول ما يبدو مبدأً صرفاً - أي ما إذا كان ممكناً استخدام الجوقة القديمة في الدراما الحديثة - تبين، ولربما بأقصى الأشكال لدونةً، العوامل الاجتماعية التي أصبحت حاسمة بالنسبة للدراما. ففي مقدمة تراجيديته «**عروس ميسينا**»، يتحدث شيللر بشكل واضح جداً عن هذه المشكلة. وهو يقول عن استخدام الجوقة في التراجيديا القديمة: «لقد وجدتْ في الطبيعة واستخدمتها لأنها وجدتها. إن أفعال ومصائر الأبطال والملوك هي فعلاً عامة بحد ذاتها وكانت كذلك وحتى بشكل أكثر في الأوقات البسيطة، البدائية». والموقف بالنسبة للكاتب العصري هو، وفقاً لشيللر، مختلف تماماً. فالحياة في مجتمع اليوم أصبحت تجريدية وخاصة. «إنّ على الشاعر أن يبعث القصور من جديد، عليه أن يكشف عن البلاطات، عليه أن ينصب الآلهة من جديد، عليه أن يعيد كل ما هو مباشر وألغته الترتيبات المصطنعة في الحياة الواقعية...». وقد كان هذا الغرض بالضبط هو الذي من أجله أدخل شيللر الجوقة على مسرحيته: **عروس ميسينا**.

إننا لسنا مهتمين هنا بتكرار الحقيقة الشهيرة وهي أن استخدام شيللر الجوقة أنتج تجربة شكلية زائفة وأضعف ما في مسرحياته. إننا مهتمون هنا بالمعضلة العامة. فقد أحسّ شيللر، بصواب بالغ، بأنّ وجود الجوقة في التراجيديا الإغريقية نتج عفوياً عن الظروف الاجتماعية - التأريخية للحياة الإغريقية، وبأن المسألة الرئيسة بالنسبة للكاتب المسرحي العصريّ كانت تصوير جميع الأحداث بطريقةٍ كهذه، ورفع جميع مظاهر الحياة إلى مستوى تستطيع به دعم وجود الجوقة.

وما إن أصبح الجدار الرابع في المسرح شيئاً لا أكثر من الشاشة الشفافة في مسرحية ليساج، **الشيطان الأعرج**، حتى توقفت الدراما عن أن تكون دراميةً فعلاً. ومُشاهد الدراما ليس حاضراً بالمصادفة في أي حدثٍ في الحياة خاصّ صُدَفي؛ وهو لا يسترق السمع إلى الحياة

السرية لأصحابة عبر ثقب مفتاحٍ مكبّر؛ وما يعرض عليه يجب أن يكون حدثاً عاماً من حيث المحتوى والشكل الأعمقين. ومهمة الكتّاب المسرحيين العصريين الصعبة هي أن يجدوا مثل هذه المادة في الحياة وأن يعطوها ذلك النوع من الفحص الدرامي الراديكالي الذي سيمكّنها من دعم طابع عامٍّ ما دعماً ثابتاً بهذا المعنى. وعلى الكاتب المسرحي العصري أن يكافح هنا لا مادة المجتمع العصري بمعنى خارجي، بل عليه في ذات الوقت أن يكافح موقفه بالذات من الحياة المولود من هذا المجتمع نفسه. وملاحظات غريلبريزر عن الجوقة هي نموذج بالغ الدقة لهذا الموقف:

> مساوئ مألوفة في الجوقة. إن حضورها المتواصل هو أذى بصورة عامة، وذلك حيث تعلق الأمر بالأسرار. إن الجوقة أعطت مسرحيات القدامى طابعاً عاماً. حسناً، ربما كان ذلك مجرد الأسوأ! أما من ناحيتي، فإنني لا أرغب في مؤسسة أرغمتني على التخلي عن جميع المشاعر والمواقف التي لا تستطيع الاعتراف بطابع عام.

وقبل فترةٍ طويلةٍ من ولادة ما يسمى «المسرح الخصوصي»، يعبّر غريلبريزر عن الموقف الذي أكد عليه. وهو يفعل هذا بصراحة وصدق على مستوى يليق بكاتبٍ له منزلته المحترمة. ولكنه لا يلاحظ - وخلفاؤه الأخيرون الأقل أهمية إلى درجة كبيرة هم أقل ملاحظة - أن هيمنة هذا الموقف المتزايدة هي بالضبط التي تحول الدراما إلى شيء اصطناعي، وتجعل منها هدف تجارب عقيمة، شكلية؛ وأن هذا التطور هو بالضبط الذي يقطع الصلة الحية بين الدراما والناس.

وقد كنا مهتمين هنا لا بمشكلة الجوقة نفسها، وإنما بالمشاكل القابعة وراءها. والتجارب العملية مع الجوقة مملوءة بالمشاكل إلى

درجة كبيرة، ولا يقتصر الأمر هنا على تجارب شيللر، بل يشمل تجارب مانزوني أيضاً. إلّا أن هذه المشكلة تبين كم هي الصعوبة في تصوير الحياة علناً في المسرحية العصرية. وقد حاول الكتّاب المسرحيون الكبار من شكسبير حتى بوشكين أن يحلوا المشكلة عن طريق مَشاهد الجماهير، ولا ريب في أن الحل الطبيعي والصحي يجب العثور عليه هنا. وطبيعي أن المبادئ القائمة وراء الجوقة الكلاسيكية والمشهد الجماهيري العصري مختلفة جداً، ولربما لا نستطيع أن نعطي هذه المشكلة التحليل الذي تستحق هنا. وسنشير إلى مسألة جوهرية واحدة: فالجوقة الكلاسيكية كليةُ الحضور، في حين أن المشاهد الجماهيرية ليست أكثر من عوامل منعزلة في الدراما. والمشاهد الأهم بين الأبطال غالباً ما تقع في غياب هؤلاء الشهود. إلّا أنّ من المؤكد أن هذا لا يعني أن هذه المشاهد لا صلة لها بالجمهور الحاضر في المسرحية. وعند شكسبير غالباً ما توجد علاقة نشطة جداً من هذا النوع. وما على المرء إلّا أن يتذكر التأثير الحي للانفعالات الشعبية في بروتس وبورشيا أو بروتس وكاسيوس. والموجة الجديدة من الدراما التاريخية تجمع وتقرّب ما بين هذه العلاقات. وهكذا، ففي الوقت الذي يكتفي فيه شيللر بتقديم تراجيديته مع معسكر ڤالينشتاين، على شكل كلمة استهلالية، إلّا أنها من ناحية الدراما الداخلية أكثر بكثير من كلمة استهلالية. وفي مرحلة الدراما التي تلت سكوت ازداد تقارب هذه العلاقات. ومرةً أخرى، لكي نأخذ مثلاً نموذجياً جداً، سنأخذ مسرحية بوشنر، «**موت دانتون**»، والتفاعل هناك بين المشاهد الجماهيرية والمشاهد من «الحياة الخاصة» لدانتون. إن هذه المشاهد يعقب أحدها الآخر كما لو كانت في صيغة سؤال وجواب، فالسؤال الذي يُثار في مشهد يجري الجواب عليه في التالي، وهكذا دواليك.

ونأتي الآن إلى المجموعة الثانية من الأفكار الخاطئة المحتملة

المتعلقة بالمباشرية الخاصة بالدراما. فكما نعلم، إن هذه المباشرية هي مباشرية الطابع العام. وعلى ذلك، يبدو أنه ينجم عن ذلك أن تلك الجوانب من الحياة العصرية (والتاريخ) التي هي عامة بشكل مباشر وبالضرورة، لا بد أن تقدم أكثر الموضوعات ملاءمةً للدراما - أي، الحياة السياسية بحد ذاتها. إلا أن من الخطأ الاعتقاد بأن الحياة السياسية كما هي تستطيع أن تقدم مادة ملائمة بشكل مباشر للدراما. وقد رأينا أنّ التسليم بلا كفاح بالاتجاهات التي تجعل العديد من المظاهر الفردية والاجتماعية المهمة من الحياة خاصةً أو سرية، يعني تدمير الدراما الذاتي على شكل «مسرح خصوصي». إلّا أن عملية «صنع الخاص» هذه هي جانب واحدٌ من عملية جانبها الآخر الذي لا ينفصل هو التجريد المتزايد، الانفصالية والاستقلالية المتزايدتان دائماً في الحياة السياسية. وهكذا، إذا أُريد أن تقدم السياسة مادةً مثمرةً للدراما، فعلى الكاتب المسرحي أن يشق طريقه عبر هذا الانقسام بين **المواطن والبرجوازي** الذي أشار إليه ماركس؛ أن يكشف عن الأسس الاجتماعية للسياسة بتصوير مصائر إنسانية حية، مصائر فردية تركز في فرادتها الشخصية السمات النمطية، التمثيلية، لهذه العلاقات. وفي القرن السابع عشر كان أمام الفرد عنصر الإثارة العاطفية الفارغة في دراما «التاج والدولة»، وفي القرن التاسع عشر «دراما الاتجاه» الفارغة والخطابية.

وحول هذا الموضوع، أيضاً، كان لدى شيللر بعض أشياء مفيدة ليقولها. وفيما كان يكتب في مسرحية «**ڤالينشتاين**»، كتب إلى كورنر قائلاً:

> إن المادة هي... على غاية الجمود لغرض كهذا... وأساساً هي دراما دولة وحين يتعلق الأمر بتحويلها إلى شعر

تكشف عن جميع المميزات المؤسفة أو غير الملائمة التي يتصف بها موضوع سياسي ما: فالهدف غير مرئي وتجريدي، والوسيلة **تافهة ومتعددة**، والحدث متناثر، والسير تعوزه الجرأة، والغاية مغرقة إلى حد الإفراط في الفتور والجدب (بحيث لا يفيد منها الشاعر)، لأنها ليست مدفوعة على تحقيق نفسها وبذلك تحقق عظمة الشعر - والخطة تفشل في النهاية ليس إلا كنتيجة لانتفاء الدقة والإتقان. والأساس الذي يبني عليه ڤالينشتاين مشروعه هو الجيش، وبالنسبة لي هو إذن منفسَحٌ لا حدود له، أعجز عن أن أترسمه ولا أستطيع إلّا أن أتصوره عن طريق الفن الذي لا يمكن وصفه. وهكذا فأنا عاجز عن تبيان الهدف الذي يستند إليه، وما يسبب سقوطه؛ والسبب هو أن لا فرق بين هذه - مزاج الجيش، المحكمة، الإمبراطور.

إننا نجد هذا التحليل مفيداً فائدة استثنائية. فهو أولاً يبرهن على أن المادة السياسية ذاتها، في شكلها المباشر، هي لا محدودة، غزيرة ومتناثرة، ولا يمكن تصويرها بشكل ملائم إلّا بوسيلة ملحمية. وتعني الأسْلبة الدرامية هنا إفراد تلك العوامل القليلة التي تجمع العنصر السياسي وأساسه الاجتماعي والعواطف البشرية التي تعطي تعبيراً لهذا الأساس. وهي تعني تركيزها في شكل مباشر وملموس (ونحن نتذكر «الحلقة في السلسلة»)، لا يقلص، على أية حال، انتشار الاتجاهات الاجتماعية المتناقضة المثيرة للصدام. وأية «أسْلبة» بالمعنى الأخير، أي بتر أو تقليص «إجمالي الحركات»، تشوّه المادة من حيث المحتوى وتجعل الصدام الدرامي فاتراً أو تافهاً. إلّا أن شيئاً أكثر من اختيار بسيط لعدد قليل من العوامل مطلوب هنا؛ إنّ وفرة العوامل غير

المحدودة والمتناثرة يجب أن تتركز حول تلك التي تمثل حقاً جميع العوامل، أي جميع القوى الدافعة في الصدام السياسي - التاريخي.

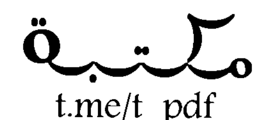
والملاحظات المهمة والمفيدة بشكل استثنائي من بين ملاحظات شيللر هي التي يتحدث فيها عن «الغاية المُجْدِبَة» لمسرحيته وكيف يجب التغلب على هذه شعرياً. وهو مصيبٌ جداً من الناحية النظرية في قوله بأن «الغاية المُجدبة» يجب أن تُضغط حتى نهايتها المنطقية. وهذا يعني أنه حيثما كان صدام كهذا ممثلاً بشكلٍ متطرف ومركّز على يد شخصية معينة، فعليه أن يبرز بالضبط الأسس الاجتماعية - الإنسانية التي تقوم عليها «الغاية المجدبة»، وإن اقتفاء هذا الطريق بصورة مثابرة، والكشف عن عوامله المقررة الخاصة، سيزيلان الصفات المعاكسة في المادة. وتبين ممارسة شيللر الخاصة مدى قلة السيطرة على مثل هذه المادة بإضافة «المكوّنات أو العناصر الإنسانية». إن هذه تبقى مكوّنات ومكملات، و«جدب» العلاقات السياسية يستمر بالرغم منها. ومن جهة أخرى، فما من شيء يستطيع أن يعيش في الدراما لا يترجم إلى علاقات إنسانية مباشرة من الناحية الحسية. ومهما يكن صحيحاً تفسير صراعٍ سياسيٍّ ما من ناحية المضمون، ومهما يكن مستنبطاً بشكل ذكي صدام تاريخي ما من ناحية الفلسفة التاريخية، فإن كليهما سيكونان ميتين إنْ لم توجد هذه الترجمة المباشرة. ومن ناحية تدمير الشكل الدرامي، يكاد لا يكون مهماً ما إذا كان هذا الموت، الذي ينتجه طرح فكري صرف للعلاقات السياسية - التاريخية، معبراً عنه بشكلٍ دعائي أو بشكل صوفيّ غامض. والتطور الأحدث في الدراما هو مرةً أخرى تأرجحٌ بين هذين الطرفين الزائفين.

لقد أوضح شكسبير بشكل هائل كيف يمكن أن تترجم صدامات تأريخية كبيرة إلى علاقات إنسانية وأن تُشرب بحياةٍ درامية. وبهذا الصدد، فقد يكون من الأهمية ذكر الاعتراض الذي أثاره هيغل على

مسرحية «**مكبيث**». فلقد وجد هيغل أن مصدر شكسبير تحدث عن مطالبة مكبيث الشعرية بالعرش الاسكتلندي، فأعرب عن أسفه العميق لأن شكسبير قد أسقط هذا الحافز. ونحن نعتقد أن هذا غير ضروري أبداً بالنسبة لمشكلة تحلل المجتمع الإقطاعي والصراع الدموي الذي ينتجه حتماً. وفي مجموعة مسرحياته التاريخية، يعطي شكسبير مثلاً إثر مثلٍ ليبرهن على الاستغلال الاعتباطي كلياً لهذه الادعاءات في الصراعات الطبقية بين النظام الملكي والنظام الإقطاعي. وفي طرحه الملموس لهذه الصراعات الإنكليزية، يولي هذه الحوافز الدور العرضي الذي تستحقه. إلّا أنّ مسرحية «**مكبيث**» تعطي وصفاً مركزاً للجوهر الإنساني في نهوض مكبيث وسقوطه. ويبيّن شكسبير الصفات الإنسانية التي تنشأ حتماً في هذا السياق الاجتماعي - التاريخي بالذات، وهو يفعل هذا بأمانةٍ وقوةٍ تعبيرية رائعتين. وهو على صواب تام في أن يصور هذا الجوهر الإنسانيّ (المكيّف اجتماعياً وتاريخياً)، وألّا يلوّث الخطوط العامة الواضحة لعمله بدوافع تافهة. إن التصرف وفقاً لاقتراح هيغل كان سيؤدي إلى مسرحيةٍ من نمط مسرحيات هيبيل وليس من نمط مسرحيات شكسبير.

ومع ذلك، وبصورة عامة، أدرك هيغل ضرورات الدراما، من حيث المضمون التأريخي والشكل الدرامي معاً، على نحوٍ أوضح مما فهمها معظم المنظّرين. فهو يحذّر تكراراً من تطرفين في خلق الشخصيات: فمن جهةٍ، يحذر من السماح للشخصية بأن تفقد فرديتها في التعبير عن القوى التأريخية التجريدية، ومن جهة أخرى، يحذر من السقوط في سيكولوجية إنسانيةٍ خاصةٍ صِرف. وهو في تطلبه «العنصر المثير للإشفاق» من الشخوص الدرامية، وفي محاولته تمييز هذا العنصر من العاطفة، يسير على الدرب الصحيح إلى وصف طبيعة الشخوص الخاصة في الدراما. وهو يدعو العنصر المثير للإشفاق بأنه

«قوة في الروح مبررة بحد ذاتها، وجزء جوهري من العقل»، ويستشهد بـ«الحب بالغ الحنان والمقدس» عند أنتيغوني، وبحقيقة أن أوريستيس لا يقتل أمه في سَوْرةٍ عنيفة من الانفعال، بل «إن العنصر المثير للإشفاق الذي يضطره إلى فعلته محسوب جيداً ومدروس بشكل كامل». وهذا لا يعني، بطبيعة الحال، أن أبطال التراجيديا يجب أن يكونوا رجالاً بلا عاطفة. إنّ لأنتغوني وأوريستيس عواطفهما، أيضاً. والتأكيد على العنصر المثير للإشفاق هنا يعني أن ما هو حاسمٌ هو التلاقي المباشر بين الموضوع التأريخي الكبير، المجسد في المهمة المحسوسة، وشخصية وعاطفة البطل الدرامي الخاصتين. وبهذا المعنى، يجب أن يكون بطل مسرحيةٍ تاريخية ما «فرداً تاريخياً عالمياً». وهذا الطابع بالذات لعنصره المثير للإشفاق، أي ذات نوعية عاطفته التي هي ليست عامة بصورة مطلقة ولا مَرَضية (باتولوجية) بصورة فردية، هو الذي يمكّن من تركيز الشخصية على عنصر الإثارة لإيجاد استجابةٍ مباشرة بين الجماهير. والشمولية الملموسة، والعقلانية والمباشرة في هذا العنصر تسمح للبطل بأن يحرك مشاعر ذات طبيعة واحدة، على نحوٍ مباشرٍ وشخصيّ، في كل فردٍ من الجمهور.



٤ - تصويرُ الصِّدام في الملحمة والمسرحية

إن مقارنتنا الرواية والمسرحية تدل على أن طريقة تصوير الرواية هي أقرب إلى الحياة، أو بالأحرى إلى مظهر الحياة الاعتيادي، من طريقة تصوير الملحمة. ومع ذلك، فكما قلنا، إن ما يسمى بمسافة المسرحية ليس مسألة تخص «الأسْلَبَة» الشكلية، بل الانعكاس الفني لحقائق من الحياة معينة. وعلى هذا النحو نفسه، يختلف اقتراب الراوية من الحياة عن الاستنساخ الصرف للواقع التجريبيّ. والطبيعة ليست أسلوب الرواية الملازم أو الطبيعي. ومدى كبر الروايات حجماً محدود. ولو تناول المرء «**الملهاة الإنسانية**» كرواية واحدة، لأعطت هذه جزءاً صغيراً جداً فقط من الواقع غير المتكافئ، حتى من حيث السعة، لعصرها. وأيّ انعكاس فني في كميّ كافٍ للانهائية الحياة غير وارد. والكتّاب الطبيعيون يأخذون على عاتقهم مهمةً مشابهة لمهمة سيسيفس(*). فهم لا يفقدون فقط كليّة عالم منعكس انعكاساً فنياً بإنتاج مجرد جزء تجريدي ناقص في داخله، بل لا يستطيع حتى أعظم تراكم للتفاصيل طبيعيّ أن يصور تصويراً كافياً لانهائية الصفات

(*) في الأسطورة اليونانية أن سيسيفس، ملك كورنيث الذكي والشره، حكم عليه بأن يبقى أبداً في الجحيم يدفع صخرة ثقيلة إلى أعلى تل، كانت تتدحرج باستمرار إلى أسفله مرة بعد أخرى.

والعلاقات التي يملكها شيء واحد من أشياء الواقع. والرواية لا تأخذ أبداً على عاتقها مهمة تصوير مجرد جزء صغير من الحياة في صدق. وإنما هي، بتمثيلها جزءاً محدوداً من الواقع، مهما يكن مصوّراً تصويراً غنياً، تهدف إلى إثارة مجمل عملية التطور الاجتماعي.

وهكذا، تنشأ المشاكل الشكلية للرواية عن حقيقة أنّ أي انعكاس للواقع الموضوعي نسبيّ بالضرورة. وتقع على الرواية مهمة الإثارة المباشرة لكامل فترة الحياة أو امتدادها، وتعقد وتشابك تطوراتها، وعدم تكافؤ تفاصيلها. وهذا هو ما يدعو إلى تفهم فهماً واسعاً جداً مشكلة «كليّة الأشياء» باعتبارها الهدف التمثيلي للملحمة الكبيرة، التي أثرناها عدداً من المرات؛ أي أنّ هذا الكل يشمل ليس مجرد الأشياء الميتة التي تكشف حياة الناس الاجتماعية عن نفسها من خلالها، بل كذلك مختلف العادات والمؤسسات الاجتماعية والتقاليد والأعراف... إلخ، التي تميز فترة معينة من المجتمع الإنساني والاتجاه الذي يأخذه. والمجتمع هو الموضوع الرئيس للرواية، أي حياة الإنسان الاجتماعية في تفاعلها الأبدي مع الطبيعة المحيطة، التي تؤلف أساس النشاط الاجتماعي، وتتوسط العلاقات بين الأفراد في الحياة الاجتماعية بمختلف المؤسسات أو العادات الاجتماعية. ونحن نتذكر أن هذه العوامل المختلفة لا يمكن أن تُصوَّر في الدراما إلّا بشكل مختصر أو ضمنيّ جداً، وإلّا بقدر ما توفر نقاط اختلاف لتصرفات الناس الاجتماعية - الأخلاقية. والنِّسَبُ في الرواية مختلفة جداً. فعالم الرواية ليس مجرد نقطة اختلاف، بل هو عالم معقد ومتشابك يشمل جميع تفاصيل السلوك والتصرف الإنساني في المجتمع.

ولكن من الواضح أنه إذا أريد لهذا العالم أن يثير كليةً أو أجمالاً معيناً، وإذا أريد تصوير جماعة محدودة من الناس ومجموعة محدودة من «الأشياء» بطريقةٍ يكون بها لدى القارئ الانطباع المباشر لمجتمع

كامل وهو في حالة حركة، إذن فسيكون ضرورياً مرة أخرى وجود نوع من التركيز الفني، وسيترتب على ذلك وجوب التخلي بشكل حاسم عن استنساخ الواقع بشكل مباشر. وعلى ذلك، يترتب على الرواية، كما على الدراما، أن تعطي مكاناً مركزياً دائماً لجميع ما هو نموذجي من حيث الشخوص والظروف والمشاهد... إلخ. والفرق الوحيد هو أنّ مضمون وشكل ما هو نموذجي هنا سيكون مؤلفاً على نحو مختلف في كل من الحالتين. وعلاقة الفرديّ أو الشخصيّ الفريد بالنموذجي تعالج في الرواية بطريقة أبطأ وأكثر تفككاً. وبينما يترتب أن تكون الشخصية الدرامية نموذجية على نحوٍ مباشر وفوري، دون أن تفقد شخصيتها بطبيعة الحال، تكون الصفة النموذجية لأية شخصية في الرواية مجرد اتجاهٍ في معظم الأحيان، اتجاه يفرض نفسه تدريجياً، ولا يطفو على السطح إلّا بدرجات من خارج الكل، من التفاعل المعقد للكائنات البشرية والعلاقات البشرية، والمؤسسات، والأشياء... إلخ. ولا بدّ للرواية، كما هو شأن الدراما، أن تمثل صراع طبقات وفئات وأحزاب واتجاهات مختلفة. إلّا أن تمثيلها لكل هذا أقل تركزاً وتوفيراً إلى حدٍّ كبير. ففي الدراما، ينبغي أن يقوم كل شيء بدعم المواقف المحتملة الأساسية وبالتركيز على صدام مركزي **واحد**. وهكذا، درامياً، يستطيع اتجاه أساسي واحد في السلوك الإنساني بطبيعته بالذات أن يكون له ممثل واحد فقط. وأية مضاعفة لهذا العدد، ستكون، كما رأينا، حذلقة فنية. (وطبيعي أن هذا يجب ألا يُفهم فهماً تخطيطياً. فحين يشير غوته في تحليله مسرحية **هاملت** إلى حذق شكسبير في تمثيل صفيّ الملك، ذلك الصفيّ المتذلل عديم الشخصية، في الزوجين روزنكراز وغيلدينستيرن، فهو لا يناقض قانون الأسْلبة الدرامية العام. فروزنكراز وغيلدينستيرن يظهران معاً دائماً، ومن وجهة نظر تركيب الدراما، يؤلفان شخصية **واحدةً** فقط).

إن الرواية، من جهة أخرى، تعطينا لا الجوهر المركز لاتجاه خاص ما، بل على العكس، الطريقة التي ينشأ بها الاتجاه ويموت تدريجاً. ولهذا السبب، فإن الطريقة التي تكون بها شخصية رواية ما نموذجية، أو الأسلوب الذي تمثل به اتجاهات اجتماعية، هي أكثر تعقيداً إلى حدٍّ كبير. فالرواية تهدف إلى إظهار الواجهات المختلفة لاتجاهٍ اجتماعي معين، الطرق المختلفة التي يفرض بها نفسه... إلخ. وعلى ذلك، فإنّ ما يكون حذلقةً في الدراما، يكون في الرواية شكلاً لا غنى عنه لبلورة النموذجيّ حقاً.

وينتج عن هذا أن علاقة الفرد بالجماعة الاجتماعية التي ينتسب إليها ويمثلها هي علاقة أكثر تعقيداً بكثير مما هي في الدراما. إلّا أنّ هذا التعقد بين الفرد والطبقة هو، مرة أخرى، ليس نتاج تطور الأدب. بل بالعكس، فإن كامل تطور الأشكال الأدبية، والرواية هنا بصورة خاصة، ليس أكثر من انعكاس للتطور الاجتماعي نفسه. وقد أعطى ماركس صورة دقيقة جداً لهذه العلاقة المتغيرة ين الفرد والطبقة في ظل الرأسمالية. فهو يقول:

> في مجرى التطور التاريخي، وبالضبط لأن العلاقات الاجتماعية ضمن تقسيم العمل تُصيّر، بصورة حتمية، مستقلة، يظهر هناك فرق في حياة كل فرد بين ما هو شخصي وبين ما يُصنّف ضمن أي فرع من العمل وظروفه ذات العلاقة... وفي الطبقة (في القبيلة بصورة أكثر) لا يزال هذا خفياً، أي إن النبيل يبقى دائماً نبيلاً، والعامي عامياً، مهما تكن ظروفه الأخرى، وهي صفة لا تتجزأ عن شخصيته الفردية. والفرق بين الفرد الشخصي والفرد الطبقي، هو أن الطابع العارض لظروف حياة الفرد لا يظهر إلّا بظهور الطبقة

التي هي نفسها نتاج البرجوازية. وتنافس وصراع الأفراد فيما بينهم ينتجان أولاً ويطوران هذا الطابع العارض بحد ذاته. وعليه، ففي الخيال يكون الأفراد في ظل حكم البرجوازية أكثر حرية من قبل، لأن ظروف حياتهم أكثر عرضية بالنسبة لهم. وفي الواقع، هم طبعاً أكثر عبودية لأنهم أكثر وقوعاً ضمن الهيمنة المادية إلى حدٍّ كبير.

إن هذا يتبدى بأقصى وضوحٍ في الشخصيات العابرة. فبينما يفصل الصدام الدرامي الممثلين إلى معسكرين متصارعين، فليس في الرواية جائزاً فحسب بل ضرورياً كلياً أن يكون الشخوص محايدين أو لاأباليين تجاه المسائل المركزية.

وواضح أن تطور العلاقات هذا بين الفرد والمجتمع مناهضٌ للتصوير الدرامي إلى درجة كبيرة. ومن جهة ثانية، فهو يؤلف ذات العنصر الحياتي في الرواية. وليس من باب الصدفة أن السمات المميزة للرواية لم تظهر إلّا بعد أن تطورت هذه العلاقات الاجتماعية بين الفرد والطبقة. وليس سوى اللاتأريخية الفجة تماماً التابعة لعلم الاجتماع المبتذل من يستطيع أن يعمى كلياً عن هذه العلاقات ويضع «الرواية» الإغريقية أو الفارسية ضمن نفس النوع الأدبي باعتبارها الشكل العصري الخاص لـ«الملحمة البرجوازية».

إلّا أنّ هذه العلاقة الوثيقة بين شكل الرواية والتركيب الخاص للمجتمع الرأسمالي لا يعني بأيّ حال من الأحوال أن الرواية تستطيع أن تعكس بسهولة هذا الواقع ما إنْ يطرح نفسه فوراً وتجريبياً. وقد سقط الطبيعيون من جانبهم ضحايا هذا الخطأ. إلّا أنّ القادة الكلاسيكيين للأشكال التقليدية القديمة لم يفهموا المشاكل الفنية للوضع الجديد على نحوٍ أفضل. فقد كان معيارهم مجرد معيار

معاكس. وهكذا، يدعو بول إيرنست، مثلاً، وهو القائد النظري للكلاسيكية الجديدة في ألمانيا، الرواية بـ«شبه الفن».

لقد كانت ملاحظاتنا السابقة كافية للبرهنة على أن مفهوماً كهذا عن الرواية وعلاقتها بالواقع الذي تعكسه زائف من حيث الجوهر. وفي تحليل ما يسمى بمسافة الدراما، بيّنا أنها نوع خاص من الانعكاس الفني لكل حقيقة ملموسة من حقائق الحياة. وبالمثل، علينا الآن أن نذكر بضع حقائق عن الحياة عامة ومهمة تؤلف أساس الشكل في الرواية. ولمناقشتنا هنا، بطبيعة الحال، هدف معاكس. فهناك، كان علينا أن نبرهن على أنّ الأسلبة الظاهرية كانت انعكاساً أصيلاً للحياة، أمّا هنا، فعلينا أن نبرهن على أنّ الرواية تعتمد في قربها الظاهري من الحياة بشكل حتمي كما هو شأن الدراما على إعادةٍ لصياغة مادتها، وإنْ كان ذلك بوسائل مختلفة ولأغراضٍ مختلفة.

ولنبدأ من النقطة التي يكون فيها التفاوت بين الرواية والدراما واضحاً أقصى الوضوح، أي مشكلة التصادم. إنّ صداماً ما في رواية لا يلزم أن يكون ممثَّلاً في أرقى وأشد أشكاله ومن ثم أن ينحل انحلالاً عنيفاً. وما يجب إظهاره هو تعقد وكثرة تشابك و«مكر» (على حد تعبير لينين) هذه الاتجاهات التي تنتج أو تحل أو تخفف هذه التناقضات في الحياة الاجتماعية. وهذا يأتي بنا إلى حقيقة هامة جداً من حقائق الحياة الواقعية.

إذا كان الصدام التراجيدي شكلاً ضرورياً للحياة الاجتماعية، فهو ليس كذلك إلّا في ظل شروط وظروف محددة جداً. كما أنها حقيقة من حقائق الحياة الاجتماعية هي أن التناقضات تخف أو تتلاشى، ولا تحقق حلاً واضحاً ومحدداً، سواء في حياة الأفراد أو في المجتمع كلاً. ويكون هذا في جانبين: أولاً، هناك مراحل محددة في نمو المجتمع حيث يكون الإضعاف أو التثليم المشترك للتناقضات الشكل

النموذجي الذي تتقرر به العداءات الاجتماعية، وثانياً، فحتى في الفترات التي تكون فيها العداءات في أعلى اشتدادها في حياة الأفراد، فليس كل التناقضات تحوز تلك الحافة النهائية التي تقود إلى المأساوي. والآن، لما كان موضوع الرواية هو إجمالي امتداد الحياة الاجتماعية، فإن صداماً كاملاً لا يمكن إلا أن يكون حالة هامشية توجد على امتداد صدامات أخرى. وفي بعض الظروف، لا توجد حاجة إلى أن يقع إطلاقاً، ولكن إذا كان مشمولاً، فلن يكون إلّا بوصفه حلقة وصل ضمن نظام مؤلف من عدة حلقات. وسيجري إظهار الظروف الخاصة، أي التناقضات الخاصة التي تنتج الصدام، ولكن بوصفها ظروفاً خاصة بالضبط إلى جانب ظروف أخرى. ومن المؤكد أنها لن تضطر إلى التكشف في صفاء كامل.

وإذا وجدت حبكة موازية في التراجيديا، فهي تكمل وتؤكد الصدام الرئيس. ولنتذكر التشابه الذي سبق ذكره بين مصيرَي لير وغلوستر. أما في الرواية، فالأمر مختلف جداً. فلدى تولستوي، مثلاً، عدة حبكات تشبه مصير آنا كارنينا المأساوي. والأزواج كيتي - ليفين وداريا - أوبلونيسكي ليسوا إلّا المكملين الرئيسين الكبار لكلٍ من آنا وفرونسكي. كما توجد عدة حبكات أخرى مماثلة إلى جانبها، وهي أكثر عَرَضيةً وصدفةً منها. وفي كلتا الحالتين، تكمل الحبكات وتُنير بعضها بعضاً، ولكن في اتجاهات مختلفة. ففي «**لير**»، يؤكد مصير غلوستر الضرورة التراجيدية لما يحدث للبطل الرئيس. وفي «**آنا كارنينا**»، تؤكد الحبكات الموازية أن مصير البطل في الوقت الذي يكون نموذجياً وضرورياً فهو مع ذلك مصيرٌ فرديٌّ إلى درجة بالغة جداً. وواضح أن مصيرها يكشف عن التناقضات الداخلية للزواج البرجوازي العصري بأقوى التعابير. إلّا أنّ ما يتكشف أيضاً هو أولاً أن هذه التناقضات لا تأخذ دائماً بالضرورة هذا الطريق الخاص،

وهكذا فقد يكون لها مضمون وشكل مختلفان كلياً، وثانياً هو أن أنواعاً من الصراع مماثلة لن تقود إلّا إلى مصير آنا المأساوي في كل الظروف الاجتماعية والفردية الخاصة.

نرى هنا أنّ هذه المتوازيات أو النظائر والمتناقضات المتكاملة هي أكثر اتصالاً ببعضها في الدراما مما في الرواية. وكل ما تدعو الحاجة إليه في الرواية لتبرير الحبكة التكميلية هو مجرد صلة بالمشكلة الاجتماعية - الإنسانية الأساسية، مهما بدت نائية. أما في الدراما، فإن هذا الشبه العام لن يكفي؛ والمشكلة في الحالتين يجب أن تكون مرويّةً بشكل منظور في المحتوى والاتجاه والشكل.

وهذا الفرق ربما اتضح أكثر عن طريق التأمل في الطريقة التي يتم بها علاج الشخوص المتناقضين في الدراما والرواية. ولنتذكر هذه المجموعات المتناقضة من أمثال (هاملت - ليرتيس - فورتينيبراس) عند شكسبير أو (إيغمونت - أورينين - آلبا) عند غوته. ولنقارن علاقات هذه الشخصيات، ووضوحها المتبادل، مثلاً مع التكامل المتبادل للشخصيات الرئيسة في رواية بلزاك: **الأب غوريو**. ويشير بلزاك نفسه في قطعة نظرية إلى أن غوريو وفوترين هما شخصيتان متوازيتان متكاملتان. والرواية نفسها تؤكد التأثير «البيداغوجي» (التعليمي)، التكميلي لكل من فيكومتيه دي بوسان وفوترين في راستينياك. وفي نفس الوقت، يؤلف راستينياك وداي مارزي ودي تريليز سلسلة من النظائر والمتناقضات التي يكملها فوترين ونيوسينغن وتيليفيه... إلخ، كمجموعة. والشيء المهم في هذه المجابهة هو أن الصفة الرئيسة للشخصية أو ما هو ضروري لمصيرها ليس بالضرورة هو ما يعطيها هذه الوظيفة. فالعوامل التي تنتج أمثال هذه المتكاملات أو المتضادات قد تكون نفسها صدفيةً وعرضيةً وضئيلة الشأن تماماً؛ وهي تصبح متناسبة ومؤثرة في سياق خاص وشامل.

إن هذا كله يرتبط بطابع الرواية الخاص الذي وردت الإشارة إليه في البداية، أي أنّ الصراع لا يُعطى «بذاته»، وإنما من خلال علاقاته الاجتماعية الموضوعية الواسعة، بوصفه جزءاً من تطور اجتماعي كبير معين. ونستطيع أن نتعلم كثيراً هنا بمقارنة كتابة «**الملك لير**» و«**الأب غوريو**»، ولا سيما أن رواية بلزاك كانت متأثرة بوضوحٍ تأثراً بالغاً جداً بشكسبير. وقبل كل شيء، فإن مصير «لير» غوريو هو بحد ذاته واقعةٌ في الرواية، وإن كانت مهمة جداً. وملاحظة أوتو لودفيغ، التي استشهدنا بها سابقاً في سياق مختلف، أن «**الملك لير**» إذا حولت إلى رواية فسيكون إدغار هو البطل الرئيس، تتحقق هنا مع بعض التعديلات. والسبب هو أن مصير راستينياك يثير أيضاً مشكلة العلاقة بين الآباء والأبناء، والبدهية الأنانية بشكل ساذج التي يستغل بها راستينياك عائلته لها شبه محدود بسلوك بنات غوريو تجاه أبيهنّ. إلّا أنّ أهم فرق تأليفي هو أن العلاقات العائلية هنا تُدْفع إلى المؤخرة تماماً. وبلزاك يلمح فقط إلى هذا الجانب من راستينياك. وما هو مهم في نظره هو التطور الذي يمر به راستينياك نفسه حيث يصبح متورطاً مع أكثر الناس تنوعاً وفي أكثر العلاقات الإنسانية اختلافاً. وما يثير المتعة هو أن نلاحظ كيف أن اتساع الرواية الأكبر بالذات، أي كون هدفها الرئيس التطور الواسع والتدريجي للشخصية (بوصفه النقيض للاستغلال الدرامي للصفات الموجودة فعلاً في الشخصية)، هو ما يعطي النموذجي تركيزاً أكبر وتأكيداً جديداً، بطريقة كانت ستصبح بالضرورة غريبةً على شكسبير.

إن ملاحظة أوتو لودفيغ عن إدغار بوصفه بطل رواية عن الملك لير ذكية غاية الذكاء. إلّا أن عبقرية ما فعله بلزاك في الممارسة يعطيها عمقاً وسعة أكبر. والسبب هو أن راستينياك هو ليس مجرد نوعٍ من إدغار، بل هو نوع من ذاته أدنى، **يتطور**، تحت تأثير الظروفِ إلى

شكل من إدغار أضعف، أكثر مِطواعيةً، وأقل حرصاً وتطرفاً. أو، بالأحرى، هو كذلك، إذا رأينا هذه الرواية تتطور **في هذا الاتجاه** إجمالاً. والرواية هي، كالمسرحية، على صلة بوحدة وتضاد المتقابلات وتدفع بها أحياناً إلى ذروةٍ ما بطرقٍ مماثلة. إلا أنها تستطيع أيضاً أن تطرح هذه الوحدة والتضاد على نحو مختلف تماماً، ومثال ذلك حين ينتج تفاعل المتقابلات تطوراً جديداً، اتجاهاً جديداً، غير متوقع في الظاهر. والسمة الأهم في الروايات العظيمة حقاً هي بالضبط تصوير هذه الاتجاهات. إنه ليس ظرفاً خاصاً من ظروف المجتمع، أو، في الأقل، إنه ليس إلّا ظاهرياً فقط ظرفٌ مصوّر. والشيء الأهم هو تبيان كيف يصبح **اتجاه** ميلٍ اجتماعي ما منظوراً في حركات الحياة الفردية، تلك الحركات الصغيرة التي لا يدركها الحس أو العقل.

إن حقيقة ملموسة ومهمة من حقائق الحياة يمكن أن تُرى هنا ويقوم عليها شكل الرواية. وقد صوّرت الدراما الاضطرابات الكبيرة، والانهيارات التراجيدية في عالمٍ ما. ففي نهاية كل واحدةٍ من تراجيديات شكسبير العظيمة ينهار عالم كامل، ونجد أنفسنا عند فجر عصرٍ جديدٍ كلياً. وروايات الأدب العالمي العظيمة، ولا سيما روايات القرن التاسع عشر، لا تصوّر انهيار مجتمعٍ ما قدْر تصويرها عملية تحلله، حيث تضم كل واحدة مرحلة في هذه العملية. وليس ضرورياً إطلاقاً حتى في أكثر الروايات دراميةٍ التلميح إلى الانهيار الاجتماعي بحد ذاته. ولتحقيق أهداف الرواية، فكل ما يلزم هو البرهنة بصورة مقنعة وقوية على المجرى الذي لا سبيل إلى مقاومته في التطور الاجتماعي - التأريخي. والهدف الأساس للرواية هو طرح الطريق الذي يتحرك فيه المجتمع.

إن هذه الحركة، بالنسبة لطبقات معينة وفي ظروف معينة، يمكن

أن تكون بالطبع حركة نحو الأعلى. ولكن، حتى في حالة كهذه، لن يبيّن الكاتب الملحمي الثابت إلّا اتجاه هذه الحركة. ولا توجد أدنى حاجة به إلى تصوير الانتصار النهائي أو حتى انتصار حاسم. ولنتأمل في المثل الكلاسيكي لرواية «**الأم**» لغوركي، ولنقارن الحافز الذي لا سبيل إلى مقاومته في هذه الرائعة، التي تصور الانتصار الأخير ضمنياً، مع الحس الدرامي بهلاك العالم البرجوازي القديم في مسرحية غوركي العظيمة **ييغور بوليخوف**.

أعتقد بأننا قلنا الآن ما فيه الكفاية للبرهنة على أنّ عدداً محدوداً من الشخوص والمصائر - أياً كان متعدداً بالمقارنة مع اقتصاد الدراما - يجب أن يتم اختيارهم وتجميعهم بشكل خاص جداً إذا ما أريد لهم أن يسبغوا تركيزاً واضحاً على أي اتجاه من هذا القبيل. وطبيعي أنّ هذه الاتجاهات حاضرة «بذاتها» في حياة الناس الفعليين. وتكييف الحياة الفني، والشكل الفني لانعكاس الواقع، هما في كلتا الحالتين مسألة تحويل هذا الـ«بذاته» إلى «من أجلنا»، وإن كان ذلك بوسائل مختلفة. وهذا موجود في مادة الرواية إلى حدٍّ كبيرٍ وإلى حدٍّ ضئيل كما هو في مادة الدراما. والرواية، أيضاً، يجب أن تترجم القوانين الاجتماعية - التأريخية مباشرةً إلى شخوص ومصائر تبدو فردية بشكل فريد. ووحدة المظهر والجوهر في الفن، أي الظهور الكامل للجوهر في مظهر صرف، يتطلب رفضاً للعالم التجريبي المباشر والفج عندما يبدو المظهر والجوهر على درجة مفرطة من التقارب بينهما، كما في مادة الرواية، أكثر مما يكونان متباعدين بشكل منظور تباعداً كبيراً. والمصاعب التي يترتب التغلب عليها في الرواية تختلف عن مصاعب الدراما، إلا أنها ليست أقل كبراً منها.

إنّ الفرق في حقائق الحياة التي يعكسها كل من النوعين يبدو في غاية الوضوح في المعالجة المختلفة للحركة. وفي بحثه عن الملحمة

والدراما، الذي سبق أن اقتبسنا عنه، عالج غوته أيضاً المبادئ الكامنة وراء هذه المسألة. فهو يحلل البواعث المختلفة التي تحكم الحركة، حيث يجد بعضها مشتركاً بين الملحمة والدراما، وأخرى تؤلف صفات مميزة لكل نوع من النوعين. وهذه البواعث هي، وفقاً لغوته: «١ - **بواعث تقدمية**، توسع الحركة؛ كالتي تستخدمها الدراما بصورة رئيسة. ٢ - **بواعث متقهقرة**، تبعد الحركة عن هدفها؛ كالتي تستخدمها القصيدة الملحمية بصورة حصرية تقريباً».

ولفهم قول غوته الأخير لا بدّ من الإشارة بصورة خاصة إلى أنه يميز بالضبط بين الدوافع المتقهقرة والدوافع **المعرقلة**. والعوامل المعرقلة هي في نظر غوته تلك «التي تعرقل السرعة أو تزيد المسافة؛ كالتي يستخدمها كلا النوعين من الأدب لأقصى الفائدة». ولربما أعتقد المرء أنه لا يوجد إلّا فرق كميّ بين البواعث المعرقلة والمتقهقرة؛ فإذا جرى تحويل الباعث المعرقل إلى باعث مهيمن، أصبح، تلقائياً، متقهقراً. ومثل هذا الاعتراض ليس خاطئاً كلياً، إلّا أنّه يهمل ما هو جديد كمياً في هذا التطور الذي هو كميّ ظاهرياً فقط. والمسألة بسيطة وواضحة نسبياً في الدراما: فالبطل يندفع بعنف نحو هدفه، مكافحاً بقوةٍ جميع العقبات الموضوعة في طريقه؛ والحركة هي اشتباك مستمر بين البواعث التقدمية والمعرقلة. إلّا أن خطة الحركة في الملحمة الكبيرة هي النقيض تماماً: فالبواعث بالضبط هي التي تبعد البطل عن انتصار هدفه؛ وهذا يؤثر ليس في الظروف الظاهرية أو الخارجية فقط؛ وتصبح هذه البواعث قوة دافعة في البطل نفسه. ولنتأمل الملاحم الهوميروسية العظيمة. فأية بواعث تحكم حركة **الإلياذة**؟ بصورةٍ رئيسة، إنها غضب آخيل والأحداث التي تنجم عن ذلك، والدوافع التي تدفع عندئذ بغير استثناء الهدف، الذي هو موضوع **الإلياذة**، أي الاستيلاء على طروادة، إلى نقطة نائية أكثر فأكثر. وماذا يحكم حركة

الأوديسا؟ إنه غضب بوسيدون، الذي يسعى إلى إحباط هدف القصيدة الملحمي، أي وصول أوديسيوس أو عودته.

وطبيعي أن هذه الحركة المتقهقرة لا تنجح بغير صراع بأي حال من الأحوال. ولا يوجد البطل نفسه فقط، بل أيضاً مجموعة من الممثلين الزملاء العاملين على تحقيق الهدف الملحمي، وهم يناضلون بدأب ضد هذه الحركة على بعدٍ منها. ولولا هذا النضال، لانتهت الملحمة بأكملها إلى مجرد وصف تفصيليّ. ومع ذلك، فإن هذا النوع من الحركة وهيمنته يرتبطان أوثق الارتباط بالهدف الفنيّ للملحمة الكبيرة، أي بالطابع الخاص لحقائق الحياة التي تعبّر عنها هذه الأشكال.

وواضح قبل كل شيء أن «إجمالي الأشياء» لا يمكن أن ينتشر إلا ضمن قصةٍ من هذا النوع. فالحركة الدرامية تتحرك بسرعة إلى أمام، وتوقفاتها، التي تسببها البواعث المعرقلة، ليست إلا نقاط تركز خاصةٍ وبارزة على الطريق إلى الطرف الأقصى، الصدام. ولكن، لتصوير كامل بيئة حركةٍ ما، بما فيها الطبيعة والمجتمع، بوصفها مراحل على امتداد هذا الطريق، وبوصفها أحداثاً ووقائع مهمة، ولإظهار كل هذا في الحركة، يجب أن تستند الحركة إلى بواعث متقهقرة. وليس من باب الصدفة أن يكون لدينا منذ **الأوديسا** ما أصبح على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للملحمة التالية، أي الرحلة أو التجوال وعقباته. ومع ذلك، واضحٌ أنّ مجرد وصفٍ لرحلةٍ ما لن ينتج إطلاقاً قصيدة ملحمية، بل مجرد وصف تفصيلي. وليس إلّا بسبب أن «رحلة» أوديسيوس صراعٌ لا يتوقف مع قوة أعظم، فإن كل خطوةٍ على امتداد هذا الطريق تكتسب مغزى مثيراً: إذْ ليس ظرف مصوّر واحدٌ هو مجرد ظرف، بل حدث حقيقي، نتيجة حركة ما، السبب الحافز إلى اشتباك آخر بين القوى المتنازعة.

هنا إذن شكل من الحركة التي هي وحدها ملائمة لحل المشكلة الأسلوبية الأساس في الملحمة، أي أن تُترجم إلى نشاط إنساني تلك السلسلة الكبيرة من الظروف الإنسانية، المؤسسات الإنسانية، الأخلاق، العادات... إلخ، التي تؤلف، مأخوذةً معاً، «كلية أو إجمالي الأشياء». والحركة الدرامية تشق طريقها بقوة عبر هذه «الظروف». وهي تقتصر على توفير الفرص التي يكشف الإنسان مقابلها عن القوى الدافعة الاجتماعية - الأخلاقية داخله. وهكذا لا توجد صعوبة خلقٍ خاصة بالنسبة للدراما هنا. ولكن إذْ يترتب على الملحمة أن تحوّل عالم «الأشياء» و«الظروف» هذا إلى أقصى ما في هذه من امتلاء، وتترجمها دائماً إلى أنشطة إنسانية، فهي تحتاج إلى قصةٍ تقود شخوصها عبر كامل هذا العالم في مجرى صراع لا ينتهي. ولا ينتصر فنياً تفصيل «الأشياء» الدقيق الميكانيكي إلا عن طريق ميادين المعارك التي لا نهاية لها، ومبررات القتال، ومكافآت القتال... إلخ. ويبدو عالم الإنسان الموسَّع في الحركة الحية، غير المتوقفة. وحين أشرنا إلى أوديسيوس فقد ذكرنا تفوق خصمه. والعامل هو أيضاً ذو أهمية حاسمة بالنسبة لطريقة التصوير الخاصة بالملحمة. ولا بد للدراما والملحمة الكبيرة معاً، لكي يعطيا صورة صادقة عن الحياة الإنسانية، من أن يعكسا جدلية الحرية والضرورة. وكلاهما، إذن، يجب أن يعرضا الإنسان وأفعاله مقيدين بظروف نشاطه، بأساس أفعاله الاجتماعي - التأريخي. وفي ذات الوقت، على أية حال، يتوجب عليهما معاً أن يصوّرا دور المبادرة الإنسانية، دور الفعل الإنساني الفردي ضمن مجرى الأحداث الاجتماعية.

في الصدام الدرامي، تحتل المبادرة الفردية الصدارة. والظروف التي تدفع إلى هذه المبادرة، نتيجة حاجة معقدة، يُشار إليها في خطوطها العامة فقط. وليس إلا في الصدام ونتيجته، يبدو الفعل

الإنساني مقيداً ومحدوداً، ومقرراً اجتماعياً وتأريخياً. إلا أن عنصر الضرورة، في الملحمة الكبيرة، يكون حاضراً ومهيمناً على كل شيء. وليس الدافع التقهقريّ إلا تعبيراً عن تلك القوى الموضوعية العامة التي هي بالضرورة أقوى من إرادة وتصميم الفرد. وهكذا، فبينما تقوم الدراما بتركيز الجدلية الصحيحة للحرية والضرورة في كارثة بطولية، تعطي الملحمة صورةً عن الصراعات المتنوعة لشخوصها مكشوفةً ومعقدة على نحو واسع - كبيرة وصغيرة، بعضها ناجح، وبعضها ينتهي بالاندحار -، وإجمالي هذه الصراعات هو الذي يجري من خلاله التعبير عن ضرورة التطور الاجتماعي. وعليه، يعكس كلا الشكلين العظيمين نفس جدلية الحياة. إلا أنهما يؤكدان جوانب مختلفة من نفس العلاقة. وهذا الاختلاف هو مجرد تعبيرٍ عن تلك الحقائق المختلفة من الحياة التي يعبّر عنها كلا الشكلين، والتي سبق أن تحدثنا عنها بالتفصيل.

إن هذه العلاقات توضح أن المبادرة الشخصية التي يقوم بها الشخوص أكثر أهمية بكثير في الدراما مما هي في الملحمة. وحتى في الدراما الكلاسيكية، حيث تسود ضرورة أدق بكثير، تنطبق هذه الحقيقة أيضاً. ولنأخذ مسرحية سوفوكليس، **الملك أوديب**، وهي مسرحية بقيت فترةً طويلة نموذج «مسرحيات المصير» القدرية. فكيف هي مركبة فعلاً؟ يقينٌ أن أوديب «يدعى إلى الحساب» في النهاية بسبب ماضي حياته. ويقين أنّ موضوع المسرحية الرئيس الكشف عن أحداث وقعت منذ فترة بعيدة. إلا أن الطريق الذي يؤدي إلى هذا تقرره مبادرة أوديب نفسه القوية والتي لا تعرف الكلل. وصحيح أنه مضطهدٌ من الماضي، إلّا أنه هو نفسه وبمساعيه هو يطلق الصخرة المتدحرجة التي تهشمه. وتحويل العديد من المسرحيات الحديثة إلى روايات يتكشف بشكل يثير الانتباه جداً بالمقارنة مع هذا النموذج الكلاسيكي. وهذا

ينطبق بصورة خاصة على مسرحيات شيللر في فترة ڤايمر. فمثلاً إن ماري ستيوارت لديه تكاد تكون حصراً موضوع الصراع بين قوى تاريخية متعارضة، مجسدة في شخصيات ثانوية. وموقعها في المسرحية يكشف فعلاً عن اتجاهات ملحمية قوية.

لقد رأينا في الملحمة الكلاسيكية، أيضاً، أن القوة الدافعة للحركة ليست البطل الملحمي، بل قوى الضرورة المجسدة في الآلهة. وقد ظهرت عظمة البطل الملحمي فقط في مقاومته البطولية أو المستمرة والذكية لهذه القوى. ويصبح طابع الملحمة الكبير هذا أكثر بروزاً في الرواية. وتكتسب هيمنة الدافع التقهقري أهمية أكبر حتى من ذي قبل. والسبب هو أنّ موضوع الملحمة صراع ذو طابع وطني، وهكذا يكون له، بالضرورة، هدف واضح ومحدد. ويهيمن الدافع التقهقري على القصة بشكل سلسلة غير منقطعة من العقبات التي تقاوم تحقيق هذا الهدف.

إن العلاقة الجديدة بين الفرد والمجتمع، بين الفرد والطبقة، تخلق وضعاً جديداً للرواية الحديثة. وليس إلّا بشكل شرطيٍّ جداً وفي حالات خاصةٍ يكون للتصرف الفرديّ هدف مباشر واجتماعي. والحقيقة أنه بينما تتطوّر الرواية تنهض أعمال وأعمال ليس لها ولا يمكن أن يكون لها أي هدف ملموس إطلاقاً. وهذا ما يصح فعلاً عن «**دون كيشوت**» حيث يكون هدف البطل ليس أكثر من هدف عام لبعث الفروسية والسعي وراء المغامرات. إلا أن هذا لا يمكن أن يُسمى هدفاً بنفس معنى نية أوديسيوس للعودة إلى وطنه. وهذا ما ينطبق أيضاً على روايات مهمة من أمثال «**توم جونز**» و«**ڤيلهلم ميستير**»... إلخ. ففي الرواية الأخيرة، يجري في الحقيقة ذكر خصوصية الرواية الجديدة بشكل واضح في الخاتمة: فالبطل يدرك أنه حقق شيئاً مختلفاً جداً عما انطلق في تحقيقه عند جولاته. وهذا يعبّر بوضوح، وبعبارات ذات

محتوى اجتماعي، عن الوظيفة الموسَّعة للحافز التقهقري. وحيث تبرهن قوة الظروف الاجتماعية على أنها أقوى من نية البطل وتخرج منتصرة من الصراع، فإن ما هو ضروري اجتماعي يؤكد نفسه: فالشخوص يتصرفون وفقاً لميولهم الفردية وانفعالاتهم، إلّا أن نتيجة تصرفاتهم شيء مختلف تماماً عما كانوا ينوون.

وطبيعي، هنا أيضاً، أنه لا يوجد أي جدارٍ صيني بين الملحمة والرواية. فمن جهة، توجد رواياتٌ عصرية مهمة تحتوي هدفاً محدداً جداً؛ بالرغم من أن الضرورة الاجتماعية تنتصر حتى عندما يكون هذا الهدف قد تحقق. وهكذا تنطبق مرة أخرى حكمة الكلمات الأخيرة لـ«**ڤيلهلم ميستير**»، بينما كان ممكناً إنجاز الهدف الوطني للملحمة القديم إنجازاً كاملاً، بالرغم من أنّ عقبات كبيرة كان يجب التغلب عليها. ولنتأمل، مثلاً، رواية «**البعث**» لتولستوي، حيث يرغب نيخليدوف أن يحرر ماسلوفا. إنه ينجح، إلّا أن الهدف المنجز يبدو داخلياً وخارجياً مختلفاً تماماً عن الهدف المتصوَّر.

إن هذه التحولات التدريجية أهم في الرواية التاريخية. ولما كان الواقع الاجتماعي الذي تصوره أقرب إلى عالم الملحمة منه إلى عالم الرواية العصرية، فمن الواضح أن بعض حوافزها قد يحمل صلة قوية بالملحمة القديمة. وقد سبق أن أبدينا ملاحظات على الصفات الملحمية عند سكوت وكوبر وغوغول. ولكن هنا، أيضاً، يوجد فرق مهم. وذلك أن الرواية التاريخية الحديثة ترى هذه الفترة تعود إلى ماضٍ بعيد، وأنها نظام إنساني تلاشى، كما تراها من حيث الضرورة التراجيدية لانهيارها. ولهذا السبب فإن الضرورة هي أقل صراحة ومباشرةً إلى حدٍّ كبير، وشيء أكثر تعقيداً مما في الملاحم القديمة. وهنا يتفاعل النظام القديم مع التكوينات الاجتماعية الأخرى الأكثر تقدماً. والأهداف الملحمية العامة قد تبقى، إلا أنها سبق أن اتخذت

طابعاً محلياً أو خاصاً ضمن إجمالي صورة المجتمع؛ وهكذا فقد خسرت طابعها الملحمي الصرف.

والحالة المهمة الثانية لوجود علاقة بين الملحمة والرواية تتصل بفن الاشتراكية. ففي داخل المجتمع الرأسمالي، بلد صراع البروليتاريا الطبقي أهداف توحد على نحوٍ مباشر الفرد والاجتماعي. وطبيعي أنّ هذه الأهداف لا يمكن أن تنجز أبداً إنجازاً كاملاً في المجتمع الرأسمالي، إلا أن الأدب الملحمي يستطيع أن يبين تحركها المستقيم والواضح نحو الإنجاز المستقبلي أو اللاحق. ولما كان أي تحليل للمشاكل المتعلقة بالشكل ينطوي عليه هذا يكمُن خارج هذه الدراسة، فلنشر فقط إلى رواية غوركي، «**الأم**».

في كلا الشكلين العظيمين، إذن، يجب أن تنتصر الضرورة الاجتماعية - التاريخية على إرادة وعواطف الأفراد. إلّا أن طبيعة هذا الصراع وطبيعة الانتصار تختلفان كلياً في الدراما والرواية، لسبب رئيسٍ هو أن كلاً من الدراما والرواية يعكس جانباً منفصلاً من عملية الحياة. وقد رأينا كيف أن الضرورة تكشف عن نفسها في الرواية بأسلوبٍ موسَّع ومعقد، مؤكدة ذاتها تدريجياً عبر سلسلة من الحوادث. وفي الدراما، تكون نفس الضرورة مصورة بشكل النتيجة الحتمية لتصادم اجتماعي كبير. ولهذا السبب يكون للبطل هدف محدد في الدراما أيضاً، أو بالأقل أن الأمر كذلك في الاتجاه. فالبطل التراجيدي ينطلق عاصفاً بتصميم قدريٍّ نحو هدفه، وسيكشف إنجازاً أو فشل أو انهيار هدفه... إلخ، عن الطابع الضروري للصدام الدرامي.

إن هذا التحليل للفرق بين الرواية والدراما يرجعنا مرة أخرى إلى تعريفنا السابق. فأبطال الدراما «أفراد تأريخيون - عالميون» (وبالمعنى الصحيح، طبعاً، الذي ينطبق به هذا المفهوم على الدراما، كما اقترحه

هيبيل). ومن جهة أخرى تنتمي الشخصية المركزية في الرواية، بضرورة مماثلة، إلى «الأفراد المحافظين» وهذا، أيضاً، بالمعنى الواسع، الجدلي، الذي استخدمنا به التعبير؛ أي أن التصوير الذاتي للمجتمع، واتجاهاته في التطور التدريجي نحو الأعلى والأسفل، تنتمي أيضاً إلى مفهوم «المحافظة». ولا يستطيع «الفرد التاريخي - العالمي» أن يبرز إلا كشخص ثانوي في الرواية بسبب تعقد وتشابك كامل العملية الاجتماعية التأريخية. والبطل الملائم هنا هو الحياة نفسها. وللدوافع التقهقرية، التي تعبّر عن اتجاهاتٍ ضرورية في التطور، قوى التاريخ الدافعة العامة بوصفها نواتها الخفية أو الكامنة. والعظمة التاريخية لهؤلاء الشخوص معبّر عنها في تفاعلهم، علاقتهم متعددة الوجوه بالمصائر الخاصة المتنوعة للحياة الاجتماعية، التي تتكشف في إجماليّتها اتجاهات المصير الشعبي. وفي الدراما، تُطرح هذه القوى التأريخية بشكل مباشر عبر الأشخاص الرئيسين. ولما كان بطل الدراما يوحّد في شخصيته العوامل الاجتماعية - الأخلاقية الأساسية المحددة للقوى التي تنتج الصدام فهو بالضرورة - بالمعنى الواسع المستخدم أعلاه - «شخص تاريخي - عالمي». والدراما ترسم الانفجارات والهيجانات التاريخية الكبيرة في العملية التأريخية. وبطلها يمثل القمة المشرقة لهذه الأزمات الكبيرة. أما الرواية فهي ترسم، أكثر، ما يحدث قبل وبعد هذه الأزمات، مبينةً التفاعل الواسع بين الأساس الشعبي والذروة المنظورة.

إنّ هذا التأكيد لعوامل مختلفة من الحياة الاجتماعية، وإن كانت نافذة على قدم المساواة، ينطوي على نتائج بعيدة الأثر بالنسبة لعلاقة كلا النوعين بالواقع التاريخي. فالدراما تركز تصويرها لقوانين التطور الأساسية حول الصدام التاريخي الكبير. وتصوير الأوقات، والعوامل التاريخية الخاصة هو في الدراما مجرد وسيلة لإعطاء الصدام نفسه

تعبيراً واضحاً وملموساً. وهكذا يتركز طابع الدراما التاريخي حول الطابع التاريخي للصدام نفسه في شكله الصرف. وكل ما لن يمتصه الصدام بشكل مباشر وتام سوف يُفسد أو حتى يحطم تدفق الدراما.

إن هذا، بطبيعة الحال، لا يعني أن للصدام طابعاً «ما فوق تأريخي» أو «إنسانياً - عالمياً» تجريدياً، كما ادعت ذلك إلى حدٍّ ما الحركة التنويرية أو كما يعلن العديد من منظّري الدراما العصريين الرجعيين. ولا يزال هيبيل يرى بوضوح بأنه حتى الشكل الصرف للصدام، إذا ما فهم فهماً صحيحاً، هو في أعمق جوهره تأريخي. وهو يقول:

> إن السؤال هو ما هي علاقة الدراما بالتاريخ، وإلى أي حدٍّ يجب أن تكون تاريخية؟ أعتقد، **بقدر ما هي فعلاً كذلك بنفسها** (تأكيدي: غ. ل.)، وبقدر ما يمكن اعتبار الفن الشكل الأعلى للكتابة التاريخية، لأنه عاجز تماماً عن تمثيل عمليات الحياة بالغة المجد والأهمية دون أن يكشف في الوقت نفسه الأزمات التاريخية الحاسمة التي تثيرها وتكيّفها، ودون أن يخفف أو يوطد تدريجاً أشكال العالم الدينية والسياسية بوصفها المعالم والحاملات الرئيسة لكل الحضارة، وبكلمة: جوّ العصور.

إن هذه الملاحظات، وإن كانت تبالغ في بعض اتجاهات هيغل المثالية، تصيب صميم الطابع التاريخي للدراما بالطريق الصحيح. وهيبيل كذلك هو على الطريق الصحيح حين يستبعد في ملاحظاتٍ تاليةٍ أن تكون قيوداً على الدراما ما يسمى بتفاصيل الفترة التي تصف الحقائق التاريخية الفردية... إلخ. وفي الدراما، يعني الصدق التاريخي حقيقة الصدام التاريخية الداخلية.

أما بالنسبة للرواية، من جهة أخرى، فليس الصدام سوى جزء من إجمالي العالم الذي تقع على عاتقها مهمة تصويره. وهدف الرواية هو تمثيل واقع اجتماعي معين في وقت معين، مع كل ألوان ذلك الوقت وجوّه الخاص. وكل شيء عدا هذا، أي كل من الصدامات و«الأفراد التاريخيون - العالميون» الذين يبرزون فيها، ليس إلاّ وسيلة لهذا الغرض. ولما كانت الرواية تصور «كلية الأشياء»، فإن عليها أن تتغلغل إلى التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية، إلى الوقت الملموس للحدث، وعليها أن تبرز ما هو خاص بهذا الوقت عبر التفاعل المعقد بين جميع هذه التفاصيل. وعليه فإن التاريخية العامة للصدام المركزي، التي تؤلف طابع الدراما التاريخي، لا تكفي للرواية. إنها يجب أن تكون موثوقة تاريخياً تماماً.

ولنلخص بإيجاز هذه الاستنتاجات: إن الرواية أكثر تاريخية من الدراما. وهذا يعني أن الطرح التاريخي لجميع مظاهر الحياة يجب أن يتغلغل في الرواية إلى درجة أعمق بكثير مما في الدراما. والرواية تجابه التاريخية العامة لجوهر صدام ما مع التاريخية الملموسة لجميع التفاصيل.

وينتج عن هذا أن احتمال «المفارقة التاريخية الضرورية» هو أكبر في الدراما بكثير منه في الرواية. وفي طرح اللحظات المثالية لصدام موثوق تاريخياً، فقد يكفي إذا تم إدراك الجوهر التاريخي للصدام بأسلوب عميق وتاريخي حقاً. وبذلك فإن الخطاب المبرّز ثقافياً أو فكرياً الضروري للدراما يمكن أن يتجاوز أيضاً الأفق الفعلي للزمن، في الوقت الذي لا يزال يحافظ فيه على الصدق اللازم للتاريخ - أي، إذا لم يلحق ضرراً بالمحتوى التأريخي الأساسي للصدام، بل على العكس إذا وسّعه.

إن حدود «المفارقة التاريخية الضرورية» في الرواية هي، من جهة

أخرى، أضيق كثيراً. وقد سبق أن أشرنا إلى أن الرواية لا تستطيع الاستغناء عن هذه المفارقة. ولكن لما كانت الضرورة التاريخية في الرواية ليست مجرد عامة ومثالية بل عملية معقدة جداً وذكية، فلا بدّ لهذه العملية بحد ذاتها أن تأخذ مكاناً مركزياً. ونتيجة لذلك فإن مجال «المفارقة التاريخية الضرورية» أكثر تقييداً بكثير مما في الدراما. وطبيعي أن تصوير الحياة الشعبية الواسع مع كل مظاهرها الخارجية يلعب أيضاً دوراً كبيراً. إلّا أنّ تطور الرواية الحديثة يبين أيّ دور غير حاسم تلعبه موثوقية التفصيل. إن التفصيل قد يكون على أقصى درجات الوعي والدقة الأثرية - والرواية إجمالاً يمكن أن تكون مع ذلك مفارقة لاتأريخية صارخة من البداية حتى النهاية. وهذا لا يعني أن موثوقية التفصيل لا تلعب أي دور. بالعكس، إنها مهمة جداً. إلا أنها تكتسب أهميتها بوصفها الوسيط الحسيّ لهذه الصفة أو النوعية الخاصة، هذه العملية الخاصة التي تؤكد بها الضرورة التاريخية نفسها في وقت معين، وفي مكان معين وضمن علاقات طبقية معينة. . . إلخ.

يبدو أنّ هذا وَضَعنا أمام استنتاج موهم للتناقض. فقد قلنا إن احتمال «المفارقة التاريخية الضرورية» أعظم بكثير في الدراما، ولكننا في نفس الوقت بيّنا أن الدراما تستخدم الأبطال التاريخيين الموثوقين مراتٍ أكثر من الرواية. ومن المؤكد أن ملاحظاتنا السابقة تبين بوضوح كافٍ لماذا يجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ بالرغم من بطلها المبتدَع وحبكتها المتخيلة. ومن جهة أخرى، فإن مسألة أمانة الكاتب المسرحي للتاريخ، سواء أكان ملتزماً أم غير ملتزم بالقسمات التاريخية الفعلية لإبطاله، قد هيمنت على جميع المناقشات النظرية حول التاريخ بوصفه موضوعاً من مواضيع الأدب. وفي الوقت الذي سنعالج فيه هذه المسألة تفصيلاً في القسم القادم، فلن ندخل في جدلية المشكلة هنا.

وفي نفس الوقت، دعنا نذكر عاملاً مهماً واحداً سيلقي ضوءاً على الجانب الشكلي لهذه المسألة. فقد كان الفرق الرئيس الذي رسمناه بين الدراما والملحمة الكبيرة هو أن الدراما بطبيعتها شيء يقع في الحاضر، بينما تطرح الملحمة نفسها، بطبيعتها أيضاً، بوصفها شيئاً ماضياً فعلاً، حدثاً انتهى تماماً.

إن هذا يؤثر في الموضوعات التاريخية بالشكل التالي: في أية رواية من الروايات، لا يلزم أن توجد علاقة موحية بالتناقض بين الطابع التاريخي لحدثٍ ما وأسلوب طرحه. وبالرغم من أنّ كل شيء نعيشه في روايةٍ تاريخيةٍ ما يجب أن يعنينا بشكل مباشر، إذا ما أريد أن يكون له تأثير فنيّ، إلا أننا نعيشه بأجمعه بوصفه **ما قبل تاريخنا**؛ بينما في الدراما التاريخية فإنّ ما «يعنينا» يثير شيئاً يوحي بالتناقض حوله. ويترتب علينا أن نعيش حدثاً وقع منذ فترة طويلة كما لو يقع في الوقت الحاضر وله علاقة مباشرة بنا. وإذا استطاع مجرد الاهتمام الأثري ومجرد حبّ الاستطلاع أن يهدم تأثير رواية تاريخية، فإن تجربة أو معايشة ما قبل التاريخ فقط لن تثير الدراما الفوري والكاسح. وهكذا، ففيما يجب أن يبقى جوهر صدامٍ ما موثوقاً تاريخياً، يجب على الدراما التاريخية أن تبرز تلك السمات في الناس وفي مصائرهم التي ستجعل من متفرج ما، مفصول عن هذه الأحداث بقرون، يشعر نفسه بأنه شريك مباشر لهم. إن عبارة الدراما (إنه يعنيك) لها معنى مختلف نوعياً عن معنى الرواية. وهكذا تستجمع الدراما تلك السمات الموجودة في جميع الناس التي أصبحت نسبياً في مجرى التاريخ الأكثر استمراراً وعمومية وتنظيماً. والدراما، كما قال مرة أوتو لودفيغ، لها طابع «أنثروبولوجي» من حيث جوهرها.

٥ - مخططُ لتطور التاريخيّة في المسرحيّة والفنّ المسرحي

نستطيع الآن أن نرى بوضوح وأن نقدم جواباً على السؤال التاريخي المطروح في بداية هذا الفصل: كيف كان ممكناً أن توجد مسرحيات تاريخية عظيمة عندما كان الوعي التاريخي لم يتطور إلّا قليلاً أو لم يكن موجوداً تقريباً إطلاقاً، وعندما لم تكن الرواية التاريخية أكثر من كاريكاتير لكل من الرواية والتأريخ؟ إننا نشير هنا بصورة رئيسة إلى شكسبير وعدد من معاصريه، بطبيعة الحال. ولكننا لا نشير إليهم فقط، لأن بعض تراجيديات كورناي أو راسين أو كالديرون أو لوبي دي فيغا هي بغير شك تراجيديات تاريخية لها مضمون وأثر هائلان. واليوم. فمن الحقائق المعروفة مسبقاً أن هذه الموجة من الدراما العظيمة، ومعها الدراما **التاريخية**، نشأت عن أزمات وتفتت النظام الإقطاعي. ومن المعروف أيضاً - والمؤكد فوراً لكل من يقرأ مسرحيات شكسبير التاريخية بانتباه - أن أبرز كتّاب الفترة كانت لهم نظرات نافذة عميقة في صدامات هذا العصر الانتقالي كبير المهمة. وعند شكسبير، بصورة خاصة، تظهر بأقصى الوضوح مجموعة كاملة من تناقضات النظام الإقطاعي الداخلية، وهي تشير على نحوٍ حتمي إلى انحلاله.

وعلى أية حال، فما أثار اهتمام هؤلاء الكتّاب - وشكسبير قبل غيره - لم يكن السببية التاريخية المعقدة والفعلية، المسؤولة عن انهيار النظام الإقطاعي، بقدر ما كان للصدامات الإنسانية التي نبعت بالضرورة وبشكل طبق الأصل من تناقضات هذا الانهيار، بوصفها الأنماط التاريخية الفعالة والمهمة بين نمط الإقطاعية البشري القديم الآخذ بالانهيار ونمط البطل الجديد، النبيل أو الحاكم الإنساني. ومجموعة المسرحيات التاريخية عند شكسبير، بصورة خاصة، مملوءة بصدامات من هذا النوع. وهو، في وضوح وإدراك رائعين، ينظر إلى الخليط المشوش من التناقض الذي كان قد ملأ الطريق غير المتكافئ والمميت للأزمات الإقطاعية عبر القرون. وشكسبير لا يبسّط هذه العملية بحيث ينزلها إلى تعارض ميكانيكي بين «القديم» و«الحديث». إنّه يرى الطابع الإنساني المنتصر للعالم الجديد الطالع، إلّا أنّه يراه أيضاً وهو يسبّب انهيار مجتمع أبوي أفضل إنسانياً وأخلاقياً في عدة جوانب، ومرتبط على نحوٍ أوثق بمصالح الناس. وشكسبير يرى انتصار الإنسانية، ولكنه يتنبأ أيضاً بحكم النقود في هذا العالم الجديد الزاحف، باضطهاد الجماهير واستغلالها، بعالم من الأنانية المتفشية والجشع الذي لا يرحم. وبصورة خاصة، فإنّ الأنماط التي تمثل انحطاط الرأسمالية الاجتماعي - الأخلاقي والإنساني - الأخلاقي مصوّرة في مسرحياته التاريخية بقوة وواقعية لا تضاهيان، ومعارضة بشدة لطبقة النبلاء القديمة، التي لا تزال في داخلها غير مثيرة للمشاكل وغير فاسدة. (إن شكسبير يشعر بتعاطف شخصي حريص مع هذا النمط الأخير، وأحياناً يجعله مثالياً، إلّا أنّه بوصفه شاعراً عظيماً وواضح الرؤية، يعتبر هلاكه أمراً حتمياً). ورؤيته الواضحة للسمات الاجتماعية - الأخلاقية التي تظهر من هذه الأزمة التاريخية العنيفة تسمح لشكسبير بخلق مسرحيات تأريخية ذات موثوقية وأمانة تاريخية

عظيمة، بالرغم من أنه لم يكن قد عاش بعد التأريخ بوصفه تاريخاً بمعنى القرن التاسع عشر، بمعنى المفهوم الذي حللناه في عمل سكوت.

إن هذا، بطبيعة الحال، لا علاقة له بالمفارقات الصغيرة التي لا تحصى والمتعلقة بالحقائق عند شكسبير. فالموثوقية التاريخية، بمعنى الأزياء والأشياء... إلخ، يعاملها شكسبير دائماً بتصرف رائع لكاتب درامي عظيم، يعلم غريزياً كم هي غير مهمة هذه السمات الصغيرة طالما كان الصدام الكبير صحيحاً. وعليه، يذكر شكسبير كل صراع، حتى صراعات التاريخ الإنكليزي التي يعرفها كل المعرفة، حيث التضادات الإنسانية - النموذجية؛ وهذه تأريخية فقط بقدر ما يستوعب شكسبير استيعاباً كاملاً ومباشراً في كل نمطٍ فردٍ السمات الأكثر خصوصية ومركزية لأزمةٍ اجتماعيةٍ ما. وإن تشخصيات من أمثال ريتشارد الثاني أو ريتشارد الثالث، وتضاربات في الطابع والأخلاق كالتي بين هنري الخامس وبيرسي هوتسبر، لها دائماً هذا الأساس الاجتماعي - التاريخي الملحوظ بشكل رائع. إلّا أن أثرها الدرامي هو في جوهره اجتماعي - أخلاقي، «أنثروبولوجي». وفي جميع هذه الأمثلة، يصور شكسبير السمات الأكثر عموميةً ونظاميةً في هذه الصدامات والتناقضات.

وبهذه الطريقة، يركز شكسبير العلاقات الإنسانية الحاسمة حول هذه الصدامات التاريخية بقوة لا تُضارَع لا قبله ولا بعده. وبإهمال الكاتب المسرحي العظيم لما يسمى بالاحتمال (الذي حاربه بوشكين دائماً بحماس في كتاباته النظرية)، يسمح شكسبير للنقطة الإنسانية بالظهور من صراعات عصره التاريخية، إلّا أنّه يركّزها ويعممها أيضاً إلى درجة غالباً ما تكتسب معها الجوانب المتعارضة وضوحاً وحدةً قديمين. ويوجد إحساس بكورس كلاسيكي عندما يأتي شكسبير في

مسرحيته «**هنري السادس**» إلى ميدان المعركة كابنٍ كان قد قتل أباه وبأبٍ قتل ابنه، ويقول الابن:

من لندن جئت بإلحاحٍ من الملك،
وإذ كان أبي من رجالٍ ايرل وريك،
فقد انضم إلى يورك، وهو مكره من سيده،
وأنا، الذي نال على يديه حياته
قد سلبته بيديَّ حياته.

ثم في المشهد بعد ذلك:

الابن: هل حزن ابن على موت أبٍ مثل هذا الحزن؟
الأب: هل ندب أب ابنه مثل هذا الندب؟
الملك هنري: إن حزنكما كبير، وحزني عشرة أضعافه. وهل حزن ملك لمصائب رعاياه مثل هذا الحزن؟

وبالإمكان الإشارة إلى جميع اللحظات العظيمة في هذه المسرحيات. فشكسبير يتطلع دائماً إلى تلك المجابهات المهمة الإنسانية في التاريخ ويجدها في الصراع التاريخي الفعلي لحرب الوردات. وهو أمين وموثوق تاريخياً لأن السمات الإنسانية تمتص العناصر الأكثر أهمية في هذه الأزمة التاريخية الكبيرة. ولنذكر مثلاً واحداً فقط هو تودّد ريتشارد الثالث إلى آن. فالمحتوى المباشر في هذا المشهد هو محتوى إنساني - أخلاقي، ليس أكثر من قياس إرادتين إنسانيتين. إلّا أنّ طابع هذا المشهد بالذات يحمل شهادة تاريخية هائلة على الطاقة الضخمة والسخرية اللاأخلاقية لدى أهم شخصية أنتجها انحلال هذه الفترة، أي القائد التراجيدي الأخير لحرب النبلاء الأهلية.

ولم يكن من باب الصدف أن تخلى شكسبير، في ذروة طاقاته، عن المواضيع التاريخية بالمعنى الضيق. ومع ذلك، بقي أميناً للتاريخ بالمعنى الذي عاشه، وأنتج لوحات رائعة عن هذا الانتقال التاريخي أروع ممّا في رواياته التاريخية. وذلك أنه في تراجيديات نضجه العظيمة، (**هاملت، مكبيث، لير**... إلخ)، استخدم المادة الحكائية الأسطورية المتوافرة في سجلات الأحداث التاريخية لكي يركز مشاكل اجتماعية - أخلاقية معينة في هذا الانتقال بقوةٍ أعظم ممّا كان ممكناً حين كان مربوطاً بأحداث التأريخ الإنكليزي. وهذه التراجيديات العظيمة تعبّر عن نَفَس الروح التأريخيّ الذي تعبّر عنه المسرحيات التاريخيّة بالمعنى الضيق، باستثناء أنها لا تحتفظ بأحداثٍ خارجية، أي (من وجهة نظر درامية) بتقلبات عارضةٍ في الصراعات الاجتماعية للتاريخ الواقعي، أكثر مما هو لا غنى عنه لتبلور المشكلة الإنسانية المركزية. ولهذا السبب، فإن شخصيات شكسبير التراجيدية العظيمة في نضجه هي أضخم الأنماط التاريخية لأزمة الانتقال هذه. وبالضبط لأن شكسبير كان قادراً على الانطلاق هنا بتركيزٍ دراميٍّ أكبر ونوع من خلق الشخوص أكثر «أنثروبولوجية» مما في «التواريخ»، فإنّ هذه التراجيديات العظيمة هي تأريخياً أعمق وأصدق بالمعنى الشكسبيريّ ممّا لدى الأخيرة.

ومن الخطأ تماماً اعتبار تكييف شكسبير المادة الأسطورية كنوع من «التحديث» بالمعنى الحديث. ويوجد نقاد لهم شأنهم يرون أن المسرحيات الرومانية، المكتوبة زمن كتابة التراجيديات العظيمة، تصور فعلاً أحداثاً إنكليزية وشخصيات إنكليزية وتكتفي باستخدام العالم القديم كملبس. (ونجد أحياناً تصريحات مماثلةً حتى لدى غوته). ولكن في الحكم على هذه المسرحيات نرى أن ما يهم هو بالضبط الطبيعة التعميميّة لخلق شكسبير للشخوص، والسعة والعمق

الخارقان لنفاذ بصيرته في التيارات المختلفة التي تؤلف أزمة فترته. والعالم الكلاسيكي هو قوة اجتماعية - أخلاقية حيّة في هذه الفترة، ولا يشعر به كماضٍ بعيد على المرء أن يعود إليه. وهكذا، حين يصور شكسبير بروتس، مثلاً، فهو يستطيع أن يرى السمات الرواقية للمذهب أو الاتجاه الجمهوري الأرستقراطي في أدلةٍ حيّة في زمنه بالذات. (ولنتأمل، مثلاً، في صديق شباب مونتيغني، إتيني دي لا بواتيه). ولما كان شكسبير على اطلاعٍ على هذا النمط وأعمق سماته المميزة الاجتماعية - الإنسانية، فقد كان قادراً على أن يكيّف من تأريخ بلوتارخ تلك السمات التي كانت مشتركة بين الفترتين، تأريخياً، و«أنثروبولوجياً». وهكذا فهو لا يكتفي بغرز روح فترته في العالم القديم، بل يدفع إلى الحياة تلك الأحداث التراجيدية الموغلة في القدم التي كانت تستند إلى تجارب تأريخية - أخلاقية مشابهة داخلياً لتجارب عصره بالذات؛ وبذلك يكشف شكل الدراما مُعَمّم السمات التي يتشارك فيها العصران موضوعياً.

ولهذا السبب، تنتمي المسرحيات الرومانية أسلوباً إلى تراجيديات نضج شكسبير العظيمة. ففيها هو يركز أكثر اتجاهات الأزمة عموميةً في عصره حول تصادمٍ هامٍّ معين له عمقٌ وشموليةٌ نموذجيان. وفيها، تبلغ الدراما التأريخيةً الفعلية الأولى ذروتها - وهذه الدراما التأريخية مدينة بوجودها إلى أزمة الانتقال الأولى للمجتمع الجديد الناشئ.

والموجة الثانية من الدراما التأريخية، كما سبق أن بيّنا، تبدأ مع الحركة التنويرية الألمانية. وقد ذكرنا الأسباب الاجتماعية - التاريخية لهذا التعزيز للشعور التاريخي في ألمانيا. ويبدأ التطور مع مسرحية غوته «**غوتز ڤون بيرليشينغن**»، التي هي ظاهرياً استمرار لـ«تواريخ» شكسبير. وظاهرياً، لأن غوته تعوزه حركة شكسبير الدرامية الكبيرة. ومن جهة أخرى، يجنح غوته نحو الصدق في التفصيل بصورة غريبة

على شكسبير تماماً. وقد أدخل على الدراما عنصراً ملحمياً قوياً، «إجمالياً للأشياء» تاريخياً. إلّا أن توسيعاً آخر لهذا الاتجاه أصبح مستحيلاً بفقر الموضوعات التاريخية الألمانية، كما اعتبر غوته نفسه في وقت لاحق. ويقود الاستمرار المباشر لهذا الشكل من الدراما إلى التصنّع المسرحي الفارغ في المسرحيات التي تدور حول الفروسية. ومسرحية **غوتز ڤون بيرليشينغن** هي، بمعنى تاريخي واسع، بشيرٌ بروايات سكوت أكثر منها مَعْلَماً في تطور الدراما التاريخية.

ومع ذلك، فإن ازدهاراً جديداً لدراما تأريخية يحدث لدى كل من غوته نفسه وشيللر. وأساسه هو عصر الأزمة الممهدة للثورة الفرنسية والثورة نفسها. ونتيجة للجدليّة الداخلية لهذه الأزمة، فإن هذه الدراما هي تأريخية أكثر بروزاً ووعياً ممّا في مسرحيات شكسبير. وعوامل الواقع التأريخي لفترةٍ ما التي تكشفها هي ليست مجرد تلك العوامل المربوطة ربطاً لا ينفصم بالسمات الإنسانية - الأخلاقية للشخوص والممتصة كلياً من جانبها، بل هي أيضاً نفس السمات الاجتماعية - التاريخية الملموسة لفترةٍ خاصةٍ من التطوّر. وتمثيل الأزمات المؤدية إلى الثورة الهولندية في «**إيغمونت**» وحرب الثلاثين عاماً في «**ڤالينشتاين**» يكشف عن مميزات من هذا النوع **تاريخية معينة** إلى درجة أكبر بكثير من مسرحيات شكسبير التأريخية. والآن فليست المسألة هي تكديس السمات التأريخية المهمة لعصرٍ ما بطريقةٍ ملحمية، كما كان الأمر في «**غوتز**»، بل نقل الخصوصيّة التأريخيّة لوضع تأريخي معين إلى الشخوص أنفسهم، إلى أسلوبهم الخاص في السلوك وتقلبات تحركاتهم الخاصة، بأعمق ما يمكن.

إن هذه الصور التأريخية عميقة وملموسة على نحو خاص في «**إيغمونت**». والخروج على اتجاه «**غوتز**» الملحمي مرتبط بمحاولة تقريب الدراما التأريخية الجديدة إلى نمط الدراما التي خلقها شكسبير

في نضجه. وغوته وشيللر يحلّقان إلى ذرى التعميم الإنساني التي تُمثل فيها صدامات شكسبير في هذه المسرحيات الأخيرة. ومع ذلك فهما يرغبان أن يصورا أزمة من أزمات التطوّر ملموسة جداً وحقيقية تأريخياً. وهكذا تنصرف النية إلى أن يكون أسلوب «**مكبيث**»، «**لير**»... إلخ، أسلوب الدراما التاريخية المهيمن. (ونحن نستطيع أن نهمل تجارب كلاسيكية معينة في هذا الملخص القصير).

إنّ هذه الاتجاهات تعزز ولا شك تأريخيّة الدراما. إلا أنها، بلا شك أيضاً، تأريخيّة أكثر انقساماً وإثارة للجدل من تأريخية شكسبير. والسبب هو أن غوته وشيللر معاً عالجا مادتهما التأريخية بأسلوبٍ قائمٍ على التناقض الذاتي، ذلك الأسلوب الذي يؤدي في مثال شيللر بصورة خاصة إلى خلافات خطيرةٍ في الأسلوب. ففي المقام الأول، ورث كلاهما اتجاه التنويرية إلى تصوير «الإنسان عموماً» في أعمالهما. ويكمن في هذا الاتجاه العديد من أهداف التنويرية الجدلية والثورية؛ و«الإنسانيّ عموماً» يعارض عن وعي تخصيصية أو اصطفائية المجتمع الطبقي. وكيفما تغيرت وجهة نظر غوته وشيللر، فلن يقضى على هذا الاتجاه: فعندهما، جوهر الإنسان الإنسانيّ هو شيء لا يمكن سبر غوره بشكل تام وتفسيره بمظهره الاجتماعي - التاريخي. وثانياً، ونتيجة لذات تطوّر أيديولوجية الحركة التنويرية، فإن التاريخية عندهما تعززت بشكلٍ هائلٍ في نهاية القرن الثامن عشر. وليس ضرورياً حتى ذكر دراسات شيللر التأريخية الخاصة، لأنه حتى قبلها كان يَجْنَحُ إلى جعل موضوعاته ملموسة تأريخياً. وفي حالة غوته، يتطابق هذا مع أهدافه الواقعية العامة.

إنّ محاولة تطبيق أسلوب شكسبير الناضج على الدراما التاريخية المُتَصوَّرة على هذا النحو هي في جوهرها سعيٌ وراء توازن فنيّ بين هذه الاتجاهات المتناقضة. وقد سبق أن ذكرنا في سياقٍ آخر حل غوته

لهذه المشكلة وموقعها التأريخي في تطور الأدب بصورةٍ عامة. وشيللر لا ينجح في إنجاز صورةٍ موحدة. وبالرغم من أنّه يدرس بتفصيل كبيرٍ الطابعَ التاريخيّ للعصور التي يتعامل معها، معيداً تصويرها في غالب الأحيان بصورٍ أخّاذة وموثوقة تأريخياً، ولا سيما في فترته الأخيرة، إلّا أنّ العديد من شخوصه، حين يصبحون «إنسانيين عموماً»، يتخلون عن الواقع التاريخي ويصبحون «ناطقين» باسم الشاعر، كما سماهم ماركس، أي دفقاتٍ لإنسانيته المثالية.

إنّ مرحلةً من مراحل التاريخيّة في الدراما، جديدة وأعلى، حققتها رواية سكوت التاريخية. ومن المسلّم به أن لهذه المرحلة ابتداءً أعمالاً فردية بارزة قليلة فقط لتبرهن بها على وجودها - مسرحيات مانزوني، ثم، قبل كل شيء، مسرحية «**بوريس غودانوف**» لبوشكين. وكما رأينا، يدرك بوشكين بوضوح بالغ أن مَقْدم سكوت يشير إلى فترة جديدة في الدراما التاريخية حتى بالمقارنة مع غوته. وهو يشعر بتأكيدٍ كبير بأنّ الطريقة الوحيدة التي تستطيع هذه المرحلة الجديدة أن تعبّر بها عن نفسها هي الاقتراب بوعيٍ من شكسبير؛ وأن طابعها الجديد سيكون الحاجة إلى وضع ضرورةٍ تأريخية وقوانين «أنثروبولوجية» أكثر ملموسيةً، بروح تأريخيّ واعٍ، وذلك حين تحاول أن توحد الملموس تأريخياً مع تعميمها الاجتماعي - الأخلاقي.

وفي هذا يختلف بوشكين عن أهداف غوته وشيللر الأسلوبية؛ فطريقته الأسلوبية هي مرةً أخرى «تواريخ» شكسبير، إلّا أنّه، على عكس غوته الشاب، يجعل الدراما أكثر دراميةً في داخلها، بدلاً من أن يجعلها أكثر ملحمية. وهو يقوم بهذا بصورة رئيسة عن طريق تأكيد الضرورة التاريخية العامة بقوة أشد ممّا يفعل شكسبير نفسه. ومن المعترف به، أن بوشكين، في هذا الاتجاه، يتفق مع أهداف غوته وشيللر في فترتهما الڤايمرية. إلّا أنّه يتجاوزهما معاً، ولا سيما

شيللر، بتجنبه أيّ تجريد في تفسيره للضرورة، التي يسمح لها بالنمو عضوياً من تصويره للحياة الشعبيّة. (ونحن نتذكر أقوالنا السابقة عن الكورس في التراجيديا). وبذلك يخلق بوشكين إطاراً من الضرورة التأريخية على درجةٍ من الدقة والضبط بحيث تستطيع أن تقاوم الانفجارية الشكسبيرية الحقة في بعض مشاهده - ولا سيما حين تصل شخصية تاريخية عظيمة اللحظة الحاسمة في حياتها. ولا يمكن أن نجد إلّا عند شكسبير جرأة وملموسية وصدق الانفعال والتعميم الدرامي - الإنساني للمشهد الذي يعترف فيه ديمتري الزائف أمام مارينا، مع تحول هذا المشهد تحولاً مفاجئاً في النهاية.

وسمةٌ فريدةٌ في المرحلة الجديدة من التأريخية هي أن جعل المادة التاريخية ملموسةً على نحو أعمق يمكّن بوشكين ومانزوني من جعل مواقف أبطالهما تجاه المشاكل الاجتماعية - السياسية إنسانيّة على نحو عميق، ومن إعطائهما تعبيراً درامياً إنسانياً - أخلاقياً مباشراً. وكان غوته وشيللر، من جهة أخرى، مضطرين إلى بناء دوافع حب وصداقة داخل مسرحياتهما بحيث أمكن خلق مجال تستطيع فيه العواطف الإنسانية فعلاً أن تظل حية بصورة تامة. (ولنتأمل، قبل كل شيء، ماكس بيكولوميني في «ڤالينشتاين». وانسحاب هذه الدوافع النسبي عند بوشكين ومانزوني وعند الكاتب المسرحي الألماني العظيم غيورغ بوشنر هو ما تمتاز به إلى درجة كبيرة هذه المرحلة من التطور؛ ولم تستطع هذه العناصر أن تقدم انطلاقة جديدة في تطورنا الحالي.

إلّا أنّ علينا أن نذكر هنا عاملين كانا موضع تعميةٍ منذ ذلك الحين. فأولاً، إنّ تراجع الدوافع الإنسانية «الخاصة» لا يعني بأي حال أنها مستبعدة كلياً. إنها فقط مقلصة إلى ما هو لا غنى عنه درامياً، إنها مطروحة بشكل مركز إلى درجةٍ عالية جداً، وفقط بقدر ما هي ضروريةٌ كلياً لوصف الشخصيات التأريخيّة الكبيرة في علاقتها

بمشاكل الحياة الشعبية. وهكذا، فإنّ ديمتري أو بوريس غورنوف أو كارماغونلا أو دانتون مصوَّرون أبطالاً تأريخيين لا تؤكد وتشرح في حياتهم إلا تلك السمات التي جعلت منهم «الأفراد التاريخيين - العالميين» الملموسين كما هم، والتي تسبب نشوءهم وسقوطهم التراجيدي. وهكذا، على النقيض من الدراما اللاحقة، لا يعالج هذا الأسلوب في التصوير أبداً الضرورة السياسية - التاريخية بطريقة عارية، متسمة بإضفاء طابع الفَتَشيّة أو الخرافية، أو الدعائية الصرف. والعظمة الدرامية في هذه الفترة، وبوشكين قبل كل شيء، تكمن في ترجمتها الناجحة للقوى الدافعة الاجتماعية - التاريخية إلى تفاعل الأفراد الملموسين المتصارعين.

وثانياً، إن الأسلوب الذي يضفي به بوشكين ومعاصروه الكبار حقاً الصفة الفردية المميّزة لا يتعلق بالفرد وحده فقط، ولا يغرق إطلاقاً في تفاصيل تاريخية - اجتماعية. وتظهر الأجزاء الناقصة من مقدمة بوشكين لمسرحيته بوضوح كيف أثار مشكلة التعميم الإنساني لشخوصه. فمثلاً، هو يذكر السمات التي يشترك فيها المدعي في مسرحيته مع هنري الرابع، ويعطي إشارات أو دلائل دقيقة على نواياه تجاه مارينا وشويسكي وهلمّ جراً. وكان تعميمه لشخوصه ومصائرهم التراجيدية هو ما نجح فيه نجاحاً بارزاً. والحقيقة، فقد ضاع هذا الاتجاه في النوع الأضيق من الواقعية التي أعقبت فترة بوشكين، وهكذا فقد كانت بدايته العظيمة بغير وراثة.

وفي ألمانيا، جابهت محاولة غيورغ بوشنر مصيراً مماثلاً. والدراما في الفترة التالية تنحل إما إلى تَنْقيةٍ نفسانيةٍ خارجة من عواطف البطل «الخاصة» الدرامية أو إلى تعميةٍ للضرورات التأريخية. ومن المسلَّم به أن الكتّاب المسرحيين التاريخيين من ذوي الأهمية، ولا سيما في ألمانيا، يبذلون فعلاً جهداً للقيام بترجمة درامية كامنةٍ

لروح العصور، ولكن بالرغم من التفهم العميق في معظم الأحيان لهذه المشاكل، فإنهم ينزلقون دائماً إلى شكل معين من التحديث. (وهذا العنصر «المشكوك فيه» يمكن رؤيته بأوضح صورة في منظر التراجيديا البارز، والكاتب التراجيدي البالغ الموهبة، فريدريك هيبيل).

وقد رأينا أن ضرورة «الأفراد التاريخيين العالميين» بوصفهم أبطال الدراما التاريخية تجعل من مشكلة الصدق للحقائق التاريخية مشكلة مبكرة جداً. ولما كان معظم هؤلاء «الأفراد التاريخيين - العالميين» هم بشكل واضح شخصيات تاريخية شهيرة، ولما كان الشكل الدرامي يتطلب بالضرورة تحويلاً جذرياً لأية مادة تاريخية معينة، فقد نشأ بصورة حتمية سؤال في نظرية الدراما هو: أين تبدأ حرية الكاتب المسرحي في ما يتعلق بمادته وإلى أي حدٍّ يسوغ لها أن تذهب دون أن تلغي شخصية تاريخية في المسرحية.

إن التراجيدية الكلاسيكية لا تزال تتخذ موقفاً تجريبياً إلى حدٍّ ما تجاه هذا السؤال. وهي تنتهك الماضي على نحو ساذج وفقاً لشروطها هي. وقد تمسك كورناي بالرأي القائل إنه في الوقت الذي تُلزم فيه السمات الأساسية لأحداث تاريخية أو أسطورية الشاعر، فهو حرّ في اختراع العلاقات بينها. وتبين معالجتها الملموسة لهذه المسائل كم قليلاً فهم الكتّاب المسرحيون الفرنسيون موضوع الكتابة الكلاسيكي الذي كانوا يفضلونه. وفي الوقت الذي تكون فيه دائماً للمادة التي يأخذها شكسبير من الماضي علاقة حيّة وموضوعية بمشاكل أزمات عصره التاريخية الكبيرة، فإن التراجيدية الكلاسيكية هي، من وجهة النظر هذه، مشوشة واعتباطية في معظم الأحيان. إنها تهدف إلى تصوير الأمثلة الكبيرة للضرورة التراجيدية. وأعتقد أنها تستطيع أن تجد هذه الأمثلة في التأريخ الكلاسيكي والأسطورة. إلّا أنّها تعوزها المقدمات لإدراك الأسس الفعلية لهذه الأحداث. ولهذا فهي تعطي

شخوصها مظهراً غريباً جداً على المادة الأصلية، وبذلك تصبح مراقبة الحقائق مجرد شكلية.

ولربما سيكفي مثل مميّز واحد. إن كورنيللي، في بحثه النظري عن التراجيديا، يحلل الأسلوب الذي يمكن أن تجعل به الـ«**اوريستيه**» «عصرية». ومما يثير الانتباه أنه يستثني الفكرة الاجتماعية - التاريخية الحاسمة للثلاثية، أي قتل أوريستيس أمه، أي الفكرة التي يظهر فيها الصراع بين حق الأم وحق الأب أزمة تأريخية - عالمية. والحل الذي يطرحه كورنيللي هو أنّه في الوقت الذي يترتب على أوريستيس أن يقتل أمه فعلاً، لأن هذا هو ما ترويه الأسطورة فإن نيته يجب أن تكون فقط قتل مغري أُمّه، إيجيشوس، وأن مقتل أُمّه يجب أن يكون نتيجة مجرد حادث مؤسف في الصراع. والمرء يرى هنا كيف يصبح الصدق للمادة التاريخية كاريكاتيراً. وهذا الموقف لا ينحصر بكورنيللي أبداً. إذْ يستفاد مما ذكره كوندورسيه، أن ڤولتير تباهى بأن تكييفه لذات الموضوع قد جعل كلايتيمنيسترا أكثر «تأثيراً» وإيليكترا «أقل بربرية» مما كانتا عليه في الأصل.

إنّ هذه الأقوال تبيّن على نحوٍ واضح جداً روح هذه الفترة، ذلك الروح اللاتأريخي، بل الحقيقة، المعادي للتأريخ. ويبدو أن فجوة لا يمكن سدّها تفصل هذه اللاتأريخية عن المفهوم التاريخي العظيم الذي نجده في مسرحيات شكسبير. إن التناقض بديهي، وينعكس، أيضاً، في الطريقة التي تصور بها التراجيدية الكلاسيكية موضوعات مألوفة أكثر من سواها. بيد أن هذه الصياغات النظرية ربما كانت ستبدو فجّة على نحو أقل سذاجةً لو كان الكتّاب المسرحيون في العهد الإليزابيثّي قد أدلوا بالمثل بأحكام تجريدية عن موقفهم من التاريخ. وممارسة شكسبير الدرامية تسموا على التقييم النظري العام للتأريخ في زمانه. ولهذا السمو جذوره الفعلية في الحلقات الموصلة بين فن شكسبير

والشعب. فقد كان محاصراً بمشاكل عصره العامة، الرئيسة، وتطلبت هذه تصويراً. ومن جهة أخرى، كانت التراجيدية الكلاسيكية فناً للبلاط، ولذلك فقد كانت إلى حد أكبر بكثير تحت تأثير التيارات النظرية التي كانت قد توقفت عن تقييم مشاكل الحياة الشعبية هذه وبالتالي أية أحداث مماثلة في التاريخ ربما كانت لها علاقة مباشرة بها. ويبين بوشكين على نحو صائب جداً في ملاحظاته عن الدراما بأن لكاتب المسرحيات الشعبيّ حرية حركة أكبر كثيراً، وذلك من حيث الفكرة والجمهور، من كاتب البلاط، الذي يكتب، سواء في الحقيقة أو الخيال، لجمهورٍ هو أعلى منه اجتماعياً وثقافياً.

ولكن بالرغم من هذا المفهوم المشكوك فيه عن علاقة الدراما بالتاريخ، التي أصبحت ضرباً من الكاريكاتير، فقد سعى هؤلاء الكتّاب واقعاً وراء الدراميّ فعلاً، وراء صلةٍ بعصرهم مباشرة، ووراء الشخصية العامة المباشرة للدراما. وهكذا، مهما هم حَدَّثوا قسراً موضوعات تاريخية، يظل عنصراً من الدراما الفعلية، وإن كان من المسلّم به بشكل منحرف ومشوّه في غالب الأحيان بسبب الأساس الاجتماعي المشكوك فيه لكامل مسرحيتهم. وفي نفس الوقت، فحتى هذا التشويه المعادي للتاريخ يجب إلّا ينظر إليه موحداً بصورةٍ مستمرة. فالأمر يعتمد كثيراً جداً على العلاقة الداخلية بين الفكرة الملموسة المعطاة ومشاكل الحاضر الملتهبة. وبهذا الصدد، تؤلف بالتأكيد الأساطير الكلاسيكية حالة متطرفة من اللاإدراك أو الإبهام. ولكن حين يكون للمسرحية موضوع إقطاعي، يؤلف جسراً إلى الحاضر، كما في «**لو سيد**»، أو حين يثير التأريخ الكلاسيكي مشاكل لها علاقة طبيعية معينة بالمشاكل المعاصرة كما في مسرحيات شكسبير الكلاسيكية (مثال ذلك: مسرحية «**سينا**» لكورناي، أو أكثر من هذه صورة نيرون لراسين)، فإنّ درجةً عالية نسبياً من التأريخية الدرامية

ربما لا يزال ممكناً الحصول عليها. وأي تدقيق في هذه المراحل وبالتأكيد في أسبابها سيخرج بنا وراء حدود هذه الدراسة.

ولكن الاتجاه الرئيس في هذه المسرحيات لاتأريخيّ أو ما فوق - تاريخي، بالرغم من كل الاتجاهات الموازنة. ولهذا السبب فإن نشوء الحس التأريخي خلال القرن الثامن عشر شدد بشكل حتمي على العنصر «المشكوك فيه». وليست مشكلة الموثوقية والصدق التاريخيين في نظر ڤولتير إلا الصدق تجاه الحقائق التاريخية. وإذْ هو يتسلّم مبادئ الدراما لدى سابقيه بغير تغيير تقريباً فإن التناقضات أكثر وضوحاً حتى مما هي عند كورناي أو راسين.

أما كم كان التضارب حاداً في أعين المنوّرين بين متطلبات الدراما ومتطلبات الصدق التاريخي، فلربما أمكن الكشف عنه بمنتهى الوضوح في أحكام (هينولت). فقد كان هذا أحد الفرنسيين القلائل في عصره ممّن تأثروا بشكسبير بطريقة رئيسة وإيجابية. وقد كسبت مسرحية «**هنري السادس**»، بوجه خاص، حماسته، وحاول أن يقلد نَفَس وتشكيلة صورة شكسبير عن العصر في سلسلةٍ من المشاهد النثرية عن حكم فرانسوا الأول ومصايره. إلّا أنّه يثير المشكلة من الجانب التأريخي. وإذْ يصف التأثير الذي تركته فيه مسرحية شكسبير، يتسائل: «لماذا تاريخنا ليس مكتوباً بهذه الطريقة؟ ولماذا لم يفكر أحد في هذه الفكرة؟». ومن هذا المنطلق فهو ينتقد أسلوب طرح مؤرخي العصور، ذلك الأسلوب المتعجل، غير المرن، والميت، فيقول:

> إن للتراجيديا جانباً مضاداً ونقصاً خطيراً بالنسبة لأيّ شخص ستوجه إليه المعلومات، إلا أنها مع ذلك تعتبره قانوناً: فهي يجب أن تمثل حدثاً مهماً فقط، وعليها، كالرسم، أن تقيد نفسها بلحظة واحدة: لأن اهتمامنا يأخذ بالفتور إذا تاه

الخيال موزعاً على عدة لحظات مختلفة. وهكذا يكون طرح التاريخ سلسلة طويلة ودقيقة من الحقائق فاتراً بالمقارنة مع التراجيديا؛ بينما يكون طرح التراجيديا حدثاً واحداً، وإن كان قوياً، عارياً من الحقائق بالمقارنة مع التاريخ. ألا يمكن أن يظهر من الجمع بينهما شيء مفيد وباعث على المتعة؟

نحن نرى في هذه النظرية أن التاريخية والدراما لا تزالان متناقضتين ومتعارضتين تعارضاً حاداً. وبالرغم من حماسته، فإنّ هينولت يعجز كثيراً عن رؤية **التاريخية الدرامية** لدى شكسبير. ومع ذلك، فبالرغم من طبيعة التناقض الجامدة وغير الجدلية، إلّا أنه يمثل خطوةً هائلة إلى أمام في إيضاح المشكلة.

إن العلاقة الجدلية بين التأريخ والتراجيديا قد جرى إدراكها كمشكلة أولاً في كتابات لسينغ، مهما يكن الأسلوب مقارباً في ذلك. وهذا هو إنجازه الكبير، وهو مدين بهذا لمركزه الخاص من تاريخ علم الجمال في فترة التنويرية. وفي كتابات لسينغ يجد أعلى صيغه مفهوم التنويرية الجديد عن العلاقة بين الدراما والتاريخ. وقد رأينا أنّ موقف لسينغ يبدو أولاً معادياً للتأريخ كلياً، لأنه يرى التاريخ مجرد «مستودع أسماء». إلّا أن تحليلاً أدق يدل على أنّ الأمر ليس بهذه البساطة تماماً. ويمكن تلخيص مفهوم لسينغ على النحو التالي: «إن على الشاعر أن يعامل الشخوص بقدسيةٍ أكثر من الحقائق». وبالتالي فهو يصوغ المسألة كما يلي:

إلى أي حد يجوز للشاعر أن يبتعد عن الحقيقة التاريخية؟
في كل ما لا يتعلق بالشخوص، بقدر ما يشاء. إن عليه أن يعتبر **الشخوص وحدهم مقدسين**، ويمكن أن يُسمح له أن يضيف فقط ما يعززهم، ويظهرهم في ضوئهم الأفضل.

والتغير الجوهري الأقل سوف يزيل سبب تمسكهم بهذه الأسماء وليس غيرها. وليس من شيء أكثر إثارة للإزعاج والكره من شيء لا نستطيع أن نجد مبرراً له.

وهكذا يضع لسينغ المسألة، قبل كل شيء، على نحوٍ أكثر حسماً وصراحة وإخلاصاً مما يفعل منظرو الكلاسيكية الفرنسية. وبوصفه منظراً كبيراً في المسرح، فهو يفهم أن الإنسان يجب أن يكون في قلب الدراما، وأنه لا يمكن أن يصبح بطلاً لمسرحيةٍ إلا شخصٌ نستطيع أن نتعاطف معه مباشرةً وقلباً وقالباً طوال كامل مدى مصيره وسيكولوجيته الفريدة. وهكذا، فبالرغم من صياغة سؤاله المعادية للتأريخ ظاهرياً، وبالرغم من العديد من الاتجاهات المعادية للتاريخ في وجهة نظره، فإن لسينغ يطرح السؤال على نحو أكثر تأريخيّة بكثير. فهو عاد لا يسمح للكتّاب المسرحيّين بابتداع «طريق» يصل بين الحقائق التاريخية غير المدركة. وهو يطالب بمعالجة شخصيات الماضي كشخوص كاملين وغير قابلين للتقسيم، وبأن يختاروا من بينهم أبطالاً فقط ممّن يمكن جعلهم مفهومين للحاضر خلال كامل مدى مصائرهم. وهذه خطوة كبيرة إلى أمام في إيضاح السؤال نظرياً. ومن المسلّم به أنّ المادة التأريخية لا تزال شيئاً عابراً بالنسبة للسينغ، لأنّ التأريخ لا يبدو بعد عملية تؤدي إلى الحاضر، ولأنّ ملاءمة الشخوص التأريخيين التي يطالب بها لسينغ لا تعتمد بعد اعتماداً ضرورياً جداً على الطبيعة التاريخية الداخلية لتضارب القوى الاجتماعية الذي يقوم عليه الصدام.

ومع ذلك، لا سبيل إلى أن ينكر المرء أن اتجاهات أخرى توجد لدى لسينغ تدل على بداية تقدير لهذه العلاقات. والمؤكد أنّ مردّ هذه الاتجاهات هو فهمه العميق للطبيعة الخاصة للشكل الدرامي أكثر مما هو حسّ تاريخي حقيقي. إلّا أنّ لسينغ مصيب كلياً عندما يرفض رفضاً

حاسماً أي لجوء إلى الموثوقية التاريخية أو انعدام الموثوقية في تقييم مسرحية تاريخية ما. وهو يقوم بهذا لغرض ضرورات الشكل الدرامي. وهو يقول:

> هل حدث ذلك حقاً؟ فليكن هذا: سيوجد سبب وجيهٌ له في العلاقة اللامتناهية الأبدية لجميع الأشياء. وفي الأخيرة توجد حكمةٌ وطيبةٌ تبدوان، في الحلقات القليلة التي يستخرجها الشاعر، أمامنا مصيراً أعمى وقسوة. ومن هذه الحلقات القليلة عليه أن يصنع كلاً كاملاً تماماً بحيث يُشرح شيء واحد منه شرحاً تاماً من قبل آخر، وحيث لا تنشأ أية صعوبة نصبح نتيجة لها غير مرتاحين لهذه الخطة الواحدة ويتوجب علينا أن ننشد الارتياح خارجاً في الخطة العامة للأشياء...

إن لسينغ يدافع بذلك عن حرية الكاتب الدرامي ضد مجرد صحة وقائع المعطيات التاريخية باسم إجمالي الدراما المكتفي ذاتياً، التي يربط بها المطالبة بأن يكون هذا الإجمالي صورة كافية للقوانين العامة للعملية التاريخية. فهو إذن يطالب بأن تختلف الحرية عن الحقائق المنفردة باسم إخلاص أعمق لروح الكل. وهذا فعلاً عرض عميق لعلاقة الدراما بالواقع.

وفي تحليله الملموس، يذهب لسينغ إلى ما هو أبعد. فهو يقرّ بأن عدة حالات توجد حيث يوفر الواقع التاريخي، في شكل صرف، التراجيديا التي ينشدها الكاتب المسرحي. وفي مثل هذه الحالات، يتطلب لسينغ من الكاتب المسرحي أن يستسلم إلى الجدلية الداخلية للمادة وأن يوضح قوانين حركتها بأعظم صدق ممكن. وفي نقده كورناي، يركز على عجز الأخير عن إدراك المجرى التراجيدي الكبير

للتأريخ الفعلي واضطراره إلى اللجوء، إذن، إلى ابتداعات تافهة تشوّه وتحطّ من شأن هذا الخط الكبير للأحداث القائمة فعلاً في الواقع.

وبهذا الروح، يدافع لسينغ عن مادة مسرحية «رودوغن» لكورناي ضد كورناي نفسه:

> أي شيء آخر تحتاج هي... لتوفر مادة تراجيديا؟ بالنسبة للعبقري: لا شيء، وبالنسبة للأخرق: كل شيء. إن مثل هذه الأحداث فقط تستطيع أن تسترعي انتباه العبقري حيث يتصل بعضها بالبعض الآخر، وفقط سلسلات من الأسباب والنتائج. وإن رد الأخيرة إلى الأولى، ومقارنة أهمية الأولى والأخيرة، واستبعاد الصدفة في كل مكان، والسماح لكل شيء يحدث بأن يحدث بطريقةٍ ما كان يمكن أن يحدث بطريقة غيرها: هذا، وهذا هو مهمته، إذا كان يعمل في ميدان التاريخ، محوّلاً الخزائن العقيمة في الذاكرة إلى غذاء للعقل.

ومن جهة أخرى، كان «دهاء» الكلاسيكيين الفرنسيين معنياً بالمقارنات فقط، وقد ربط ما بين المتناقضات وبالتالي وجد أقوى المواضيع التاريخية عقيمة، ولذلك كان يجب إكمالها و«زخرفتها» بمؤامرات حبّ تافهة.

وتجري هنا فعلاً المطالبة بعلاقة عميقة جداً بين الكاتب المسرحي وعملية الحياة. وما يعوز نظرية لسينغ حتى الآن هو الإدراك بأن عملية الحياة هذه هي فعلاً تاريخية بذاتها. وقد تُرك إلى الفترة الكلاسيكية للأدب والفلسفة أن تفهم هذا نظرياً، مهما يكن ما يعانيه حتى الآن بصورة حتمية معظم التشكيلات الفردية من انحراف المثالية الفلسفية. واقتباسنا السابق عن هيبيل يبين بوضوح ماذا كانت هذه الخطوة إلى أمام تعني.

إلّا أنّ هذا الفهم الجديد لم يَسُدْ إلّا على نحو متدرج جداً، في مجرى صراعات صعبة، ولم يحقق وضوحاً فعلياً، حتى في مسألة الدراما، إلا بعد سكوت. وقد رأينا سابقاً أن اتجاهات لسينغ اللاتأريخية كانت في العديد من الجوانب لا تزال صحيحة من الناحية النظرية بالنسبة لغوته. كما أن إشاراتنا القليلة إلى ممارسة غوته الأدبية تشرح لماذا كان يجب أن يكون هذا على هذا النحو. والحقيقة، فقد سادت التقاليد السابقة بدرجة كبيرة من القوة في هذه الفترة بحيث إن خصماً للدراما الكلاسيكية عنيفاً من مثل مانزوني، الذي عارضها، بتصميم وأصالة كبيرة، بالدراما التاريخية، قسّم شخصيات مسرحياته التاريخية إلى «تاريخية» و«خيالية»، أي، مخترعة من قبله. وقد كان غوته مصيباً جداً في مكافحة هذا المفهوم بحججٍ مأخوذة من «**فن هامبرغ المسرحي**»، بل أقنع مانزوني بخطأ موقفه.

ونقطة التحول الحاسمة في هذه المسألة مُعَلّمةٌ بنظرية غوته ونظرية هيغل عن «المفارقة التاريخية الضرورية» التي سبق أن أحطنا بها. وقد استخلص بيلينسكي كل استنتاجات نظريته في تطبيقها على الدراما التاريخية براديكالية غير اعتيادية. «إن تقسيم التراجيديا إلى تاريخية ولاتاريخية ليس له أي معنى إطلاقاً: فأبطال الاثنتين يمثلون على حد سواء تحقيق قوى الروح الإنساني الجوهرية الأبدية». ولا ينبغي للمرء أن يكترث أكثر مما يجب لصياغة بيلينسكي الهيغلية. ويظهر الروح العام في بحثه فهماً عميقاً للمشاكل المحسوسة في العملية التاريخية. وهكذا، ففي الملاحظات التي تعقب هذه الأطروحة العامة، حيث يعالج بيلينسكي المشاكل الفردية في الدراما التاريخية، مستخدماً أمثلة كلاسيكية، هو يفعل هذا كلياً بروح التاريخية الجديدة والعظيمة لهذه الفترة. إنه يدافع عن مفهوم شيللر عن الملك فيليب في «**دون كارلوس**»، الذي يعتقد أنه يختلف واعياً عن الملك فيليب التاريخي،

ضد فيليب الكاتب المسرحي ألفييري، الذي هو أكثر صدقاً للنمط التاريخي. وبالمثل، فهو يدافع عن مفهوم غوته عن إيغمونت ضد الاعتراضات التي أثارها بصورة رئيسة شيللر، أي أن غوته قد حوَّل إيغمونت من رجل متزوج له عائلة كبيرة إلى شاب متألقٍ فاتن، بغير قيودٍ إطلاقاً. وهو يدعم ملاحظاته بالاستشهاد بحجج غوته ضد مانزوني.

هل يجعل هذا من بيلينسكي مدافعاً عن الاعتباطية التاريخية في الدراما؟ أو، أليس الفهم الجديد والأعمق للمعالجة الدرامية للتاريخ هو ما يعبّر عنه؟ نحن نعتقد أن الأخير هو الصحيح. إذْ ماذا غيّر غوته وشيللر في سمات أبطالهما؟ هل جعلا أبطالهما لاتاريخيين؟ هل أزالا الطابع التاريخي بصورة خاصة للصدامات التراجيدية التي يصورانها؟ نحن لا نعتقد ذلك. إن شيللر فعل هذا على وجه التأكيد في بعض الحالات، ولكن ليس في الحالة التي يعالجها بيلينسكي. ومفهومه عن الملك فيليب هو مفهوم التراجيديا الإنسانية، الانهيار الشخصي الداخلي للملك المطلق أو المستبد، ذلك الانهيار الذي يسببه الفعل الحتمي للعوامل الاجتماعية - الإنسانية النموذجية المقررة للنظام الاستبدادي، وبهذه العوامل وحدها، وليس بأي طبيعة شريرة كامنة في الملك بوصفه إنساناً. وهل صدام كهذا ليس تاريخياً؟ إنه تأريخي بأعمق معنى الكلمة، ويظل كذلك حتى إذا لم يكن الملك فيليب الإسباني أو أي ملك مستبد آخر قد عانى في الحقيقة مأساةً كهذه. وذلك أن الضرورة التاريخية والإنسانية لهذه التراجيديا ينتجها التطور التاريخي نفسه. وإذا لم تكن قد عُونِيَتْ أبداً - وهذا ما لا نستطيع التأكد منه - فليس ذلك إلّا لأنّ الأفراد الذين وجدوا أنفسهم في هذا الوضع لم تكن لديهم المؤهلات الإنسانية الكافية لمعاناة مثل هذه المأساة.

ومن المتفق عليه، أن عنصراً من «المفارقة التاريخية الضرورية» يوجد في سمو هذه الصورة والعامل المحرك للإشفاق فيها، وهو فهم للعنصر «المشكوك فيه» الداخلي في الملكية الاستبدادية، حيث لم يصبح «مشكوكاً فيه» واعياً إلا خلال الحركة التنويرية. إلا أنه ليس من اختراع شيللر. ولو نظر المرء مثلاً إلى الأمير في مسرحية لسينغ، «**إيميليا غالوتي**»، فمن الواضح أنه لم يكن في نية هذا التنويريّ الكبير، أيضاً، أن يحارب الملكية المستبدة من الخارج فقط. فقد بيّن بالإضافة إلى هذا كيف أن هذا النظام، المحكوم عليه بالموت والدمار الثوري على يد التاريخ، قد حطّم ممثليه بالذات إنسانياً وأخلاقياً اندفاعاً من ضرورة تأريخية - اجتماعية: ففي الحالات الصغرى يسمح لهم بمجرد التفسخ، وفي الكبرى يقودهم إلى صدامات تراجيدية وإلى تمزق ذاتي تراجيدي. وفي «**دون كارلوس**»، يصور شيللر حالة مهمةً من النوع الأخير. وهكذا كان بيلينسكي على صواب تام في الدفاع عن التبرير التأريخي لمسرحية كهذه، حيث شعر أنها أعمق مأساةً من إخلاص ألفييري التأريخي. وتفوُّق التنويريين الألمان الكبار على سابقيهم يشبه، بعد إجراء جميع ما يقتضي من تغييرات، تفوق طرح مكسيم غوركي للمآسي الداخلية لأفضل ممثلي الطبقة الرأسمالية على الصور الواضحة جداً لكتّاب المسرحيات التحريضيين. ومسرحية غوركي «**ييغور بوليخوف**» تقدم شبهاً تأريخياً لصواب شيللر الشاب، الذي دافع عنه بيلينسكي، في طرح مشكلته بالطريقة التي أدّاها.

وبيلينسكي مصيب على نحو أوضح في حالة غوته. فتغير ظروف إيغمونت الخارجية، وعلاقاته العائلية... إلخ، لا تؤثر في طبيعة الصدام التأريخية، التي يطرحها غوته، إطلاقاً. إن غوته يصوّر الطابع الخاص لأولئك الأرستقراطيين، من أمثال إيغمونت وأورانيين، ممن وُضعوا في رأس حركة التحرر الوطني على يد ظروف زمنهم. وهو

يفعل هذا بإخلاصٍ تأريخي نادر، بحيث يكون معه قادراً على أن يكشف، بعبقرية حقيقية، الصلة بين سلوك إيغمونت المتردد والأساس الماديّ لوجوده. وبتغيير الظروف المادية لبطله وسيكولوجيته، وبإشراكه في علاقته الغرامية مع كلارخين، يتمكن غوته من أن يصوّر بأسلوب أكثر درامية ومرونة طابع إيغمونت الشعبي وعلاقته بالناس، مما كان ممكناً بغير هذه العلاقة. ونوع إيغمونت الذي كان يريده شيللر، ما كانت لتكون له إلّا صلة بالجمهور في المشاهد الشعبية بالمعنى الضيق، ولكان قد فُقد كلياً الاندفاع العظيم في نهاية التراجيديا حيث تتحول كلارخين إلى بطلة شعبية، معبرةً عن ثورة الشعب المنتصرة القادمة.

ولنلخص ما قلناه. إن وجهة نظر التأريخية التي تمسّك بها غوته وهيغل وبوشكين وبيلينسكي تتركز على هذا: إن إخلاص الكاتب تاريخياً يكمن في التصوير الفني الصادق للصدامات الكبيرة، للأزمات ونقاط تحول التاريخ الكبيرة. ولكي يعبّر الكاتب عن مفهومه **التاريخي** بشكل تاريخي كافٍ، فهو يستطيع أن يعالج الحقائق الفردية بأكبر قدرٍ من الحرية يشاء، لأن مجرد الإخلاص للحقائق الفردية في التأريخ بغير هذه الصلة عديم القيمة تماماً. «إن صدق العواطف وشَبَه المشاعر الفعلية في الظروف المتصوّرة - هذا هو ما يتطلبه عقلنا من الكاتب الدرامي»، وهذا ما يقوله بوشكين.

إن هذا التميز بين الإخلاص التاريخي الفعلي للكل، والتاريخية الزائفة لمجرد موثوقية الحقائق الفردية، ينطبق بطبيعة الحال على الرواية قدر انطباقه على الدراما. والفرق الوحيد، كما بيّنا ذلك مراراً بالتفصيل، هو أن هذا الكل في الرواية هو انعكاس حقائق الحياة الأخرى. وما يهم في الرواية هو الإخلاص في تصوير الأسس المادية لحياة فترةٍ معينة، أخلاقها والمشاعر والأفكار المستخلصة من هذه.

وهذا يعني، كما رأينا أيضاً، أن الرواية مرتبطة باللحظات الفردية، والتأريخية على نحوٍ خاص، لفترة ما، ارتباطاً أوثق بكثير من ارتباط الدراما. إلا أن هذا لا يعني إطلاقاً أنها مقيدة بأية حقائق تاريخية معينة. بل على العكس، على الروائي أن يكون حراً في أن يعامل هذه الحقائق كما يشاء، إذا ما أراد أن يصوّر الكلَّ الأكثر تعقداً وتشعباً بصدق تأريخي. ومن وجهة نظر الرواية التأريخية، أيضاً، فإن المسألة دائماً هي مسألة مصادفةٍ ما إذا كانت حقيقةٌ فعلية تاريخية، شخصية أو قصة، ستكون ملائمةً للطريقة الخاصة التي ينقل بها أيّ روائي عظيم أمانته التاريخية.

وإذا وقفنا بدقةٍ على هذه الظروف، رأينا أن علاقة الكاتب بالواقع التاريخي - سواء أكان كاتباً مسرحياً أم روائياً - لا يمكن أن تكون مختلفة مبدئياً عن علاقته بالواقع إجمالاً. وتعلمنا ممارسة جميع الكتّاب الكبار بأن الأمر هو مسألة مصادفة في ما إذا كانت المادة المباشرة التي تقدمها الحياة ملائمة أو غير ملائمة للكشف كشفاً كافياً عن قوانين الحياة. فبلزاك، مثلاً، يصف كيف كان النموذج لـ دي إسفريغنونس في (Cabinet des Antiques) محكوماً عليه، في الحقيقة، ولم يُنقذ، كبطله. وحالة أخرى مشابهة عرفها مرّت بتطور درامي أقل كثيراً، إلا أنها كانت أكثر تميّزاً بالنسبة لأخلاق الأقاليم.

> هكذا فمن بداية حقيقة وانتهاء أخرى ظهر هناك الكلّ. وهذا الأسلوب في الإجراء ضروري لمؤرخ الأخلاق: إذْ تتألف مهمته من توحيد الحقائق المتشابهة في صورة منفردة واحدة. أوليس هو مضطراً إلى التمسك بروح الأحداث أكثر من حرفيتها؟

وحتى لو لم يَدْعُ بلزاك نفسه بأنه مؤرخ للأحداث هنا - وهو يفعل

هذا لا مجازياً بل بمعنى مبرر تبريراً عميقاً - لما كان أقل وضوحاً، فتأملاته تنطبق على الرواية التاريخية قدر انطباقها على الرواية التي تعالج موضوعاً معاصراً. ولا يوجد أي أساس إطلاقاً للافتراض القائل بأن التركيب الداخلي للأحداث وطابع الظواهر الفردية الصُّدَفيّ بالضرورة، هما، بسبب أن الأحداث هي ماضية، يُعتبران بذلك، غير مستندين إلى قاعدة سليمة. كما أن الحقيقة القائلة بأنهما يوجدان موروثين في المذكرات وسجلات الأحداث التاريخية والرسائل وغيرها ليست ضماناً بأي حال بأن هذا النوع من الاختيار يحتفظ بالضرورة بأسس الحوادث الخاصة التي تعطي حياة فنية إلى واقع تقوم عليه.

وكلما كانت معرفة الكاتب بفترةٍ ما أعمق وأكثر تأريخيةً على نحو أصيل، كان أكثر حرية في التحرك داخل موضوعه، وأقل شعوراً بالتقيّد بالمعطيات التاريخية الفردية. وقد كانت عبقرية سكوت الخارقة تكمن في أنه أعطى الرواية التاريخية تماماً تلك الأفكار التي تسمح بـ«الحركة الحرة» هذه، وبذلك مهّد الطريق لتطورها، في حين أن التقاليد السابقة التي كان عليها من يسمون بسابقيه كانت قد أعاقت كل حرية التحرك هذه، حيث منعت حتى الموهبة الأصيلة من التطور. وطبيعي أن صعوبة خاصة تنطوي في معالجة موضوع الكتابة التاريخي بوجهٍ خاص. فكل كاتب أصيل حقاً يصور وجهة نظر جديدة في حقل معين يترتب عليه أن يرضى بتحيزات أو آراء قرائه المسبقة. إلّا أن الصورة التي لدى الجمهور عن أية شخصية تاريخية مألوفة لا يلزم بالضرورة أن تكون صورة زائفة. والحقيقة، فمع نموّ حسٍّ تاريخي حقيقي ومعرفة تاريخية تصبح الصورة أدق أكثر فأكثر. ولكن حتى هذه الصورة الصحيحة قد تكون في ظروفٍ معينةٍ عائقاً للكاتب الذي يرغب في أن يصور روح عصرٍ ما تصويراً أميناً وموثوقاً. ولكي تتطابق جميع التصرفات الشهيرة والمشهودة لشخصية تأريخية مألوفة مع أغراض

الأدب، فإن ذلك يستلزم مصادفة مؤاتية على وجه خاص. (ولغرض التبسيط، نحن نفترض أن الصورة التاريخية دقيقة وأن الكاتب المسرحي أو الروائي الذي يتعامل مع التاريخ يستهدف فعلاً صدقاً تاريخياً).

وفي العديد من الحالات تحدث مشاكل مستحيلة الحل تماماً. وقد رأينا الحرية التي أعاد بها كتّاب العصر الكلاسيكي المسرحيون الكبار تخطيط الشخصيات التأريخية الشهيرة ولكنهم تمسكوا، مع ذلك، بإخلاص بالتاريخ بالمعنى الواسع. ويعجب بلزاك مراراً وتكراراً بالذكاء الذي يتجنب به سكوت أمثال هذه الأخطار، ليس فقط في جعل شخصيات التاريخ الرئيسة شخصيات ثانوية - وهذا يتطابق مع القوانين الداخلية للرواية التاريخية - بل أيضاً في اختيار قصص غير معروفة ولا ثابتة من حياة هذه الشخصيات، كلما كان ذلك ممكناً. وهذا التجنب ليس حلاً وسطاً، لأن احتمال إعادة تخطيط جذري لشخصية مألوفة تاريخياً جداً هو، لأسباب نعرفها فعلاً، أصعب في الرواية مما في الدراما. وواقع أنّ الرواية هي أقرب إلى الحياة وتشمل بالضرورة تفاصيل أكثر يترك احتمالاً أقل بالنسبة لنوع الرفع المعمّم لشخصيةٍ ما إلى مستوى النموذجي الذي لاحظناه وتتبّعناه في الدراما.

ونكرر، إنّ علاقة كاتب ما بالتأريخ ليست شيئاً خاصاً ومعزولاً. إنها عنصر مهم من العناصر التي تؤلف علاقته بكامل الواقع ولا سيما المجتمع. وإذْ نفحص كل المشاكل التي تقع في الرواية والدراما نتيجة علاقة الكاتب بالواقع التاريخي، نرى أنه لا توجد مشكلة جوهرية واحدة فريدة بالنسبة للتأريخ. وهذا لا يعني طبعاً أنّ علاقة الكاتب بالتأريخ يمكن أن تُساوى ميكانيكياً بعلاقته بالمجتمع المعاصر. بل بالعكس، يوجد تفاعل معقد جداً بين علاقته بالحاضر وعلاقته

بالتأريخ. إلّا أن فحصاً نظرياً وتأريخياً أدق لهذه العلاقة تبين أن علاقة الكاتب بمشاكل الحاضر الاجتماعية حاسمة في هذا التفاعل. وقد استطعنا أن نلحظ هذا في نشوء الرواية التاريخية كما في التطور الخاص، غير المتكافئ، للدراما التأريخية ونظريتها.

إلّا أن لهذه الملاحظات أساساً نظرياً أوسع بكثير، أي كامل مسألة ما إذا كان الماضي شيئاً قابلاً للمعرفة. وهذه المسألة تعتمد دائماً على مدى معرفة الحاضر، ومدى ما يستطيع الموقف المعاصر أن يكشف بوضوح الاتجاهات الخاصة التي أدت موضوعياً إلى الحاضر. وموضوعياً، تعتمد المسألة على كيفية ومدى التوسيع أو الكبح أو المنع الذي تلقاه معرفة تطور الماضي على يد التركيب الاجتماعي للحاضر، ومستوى تطوره، وطابع صراعه الطبقي. . . إلخ. ويذكر ماركس بشكل واضح جداً العلاقة الموضوعية التي توجد هنا:

> إن تشريح الإنسان مفتاح لتشريح القرد. إلا أن الإشارات إلى شيء أعلى في النوع الحيواني الأدنى لا يمكن أن تفهم إلّا عندما يكون ما هو أعلى معروفاً نفسه. والاقتصاد البرجوازي يقدم المفتاح للعالم الكلاسيكي. . . إلخ. ولكن ليس إطلاقاً بطريقة الاقتصاديين الذين ينشرون ستاراً من الضباب على جميع الفروق التاريخية ويرون الشكل الاجتماعي البرجوازي في جميع الأشكال الاجتماعية. إنّ المرء يستطيع أن يفهم الجزية والعشر. . . إلخ، عندما يلمّ بمعرفة ريع الأرض، إلاّ أنّ على المرء ألّا يعتبرهما شيئين متطابقين.

إن ماركس يهاجم في هذه الملاحظات تحديث التأريخ مهاجمة شديدة جداً. وفي أماكن أخرى يبين كيف أن هذه الأفكار الزائفة عن

التأريخ تنشأ، كضرورةٍ تأريخيةٍ، من مشاكل الحاضر الاجتماعية. وهكذا، ففي دحض مفاهيم الماضي الزائفة، يقدم هو في ذات الوقت تأكيداً تأريخياً جديداً لمفهومه، المقتبس هنا، وهو أنّ معرفة التأريخ عملية موضوعية. وهذه العلاقات تهمنا أقصى الأهمية، لأننا رأينا أي مستوى عال كان ينبغي الوصول إليه في المعالجة الملحمية للمشاكل الاجتماعية المعاصرة، وأي تبصرٍ عميق كان مطلوباً من الكتّاب في مشاكل زمنهم بالذات، وذلك قبل أن تتمكن رواية تأريخية حقاً من النشوء.

وإذا ما تجنب المرء كلاً من الموقف الفقهي اللغوي الصغير والموقف السوسيولوجي - الميكانيكي تجاه تطور الرواية التأريخية، رأى أن شكلها الكلاسيكي ينشأ عن الرواية الاجتماعية العظيمة ومن ثم، بعد أن يغتني بموقف تأريخي واع، يتدفق عائداً إلى الأخيرة. ومن جهةٍ، إن تطور الرواية الاجتماعيةً أولاً يجعل الرواية التاريخية ممكنة. ومن جهة أخرى، فإن الرواية التاريخية تحول الرواية الاجتماعية إلى تأريخ حقيقي للحاضر، تاريخ للأخلاق موثوق، شيء كانت رواية القرن الثامن عشر تكافح من أجله في أعمال أبرز ممثليها. وهكذا، لا نستطيع فصل الرواية التاريخية بالمعنى الضيق عن مصائر الرواية بصورة عامة، ذلك أنه لا أعمق المشاكل المتضمنة في تصوير الواقع ولا القوانين التاريخية لتطور النوع الأدبي ستسمح لنا بأن نفعل هذا. (ومجرى تطور الدراما التأريخية مختلف، لأسبابٍ بيّناها، إلا أنه يعتمد - ليس بدرجةٍ أقل - على هذه المسائل الجوهرية). وهكذا، فإن مسألة الرواية التاريخية، بوصفها نوعاً مستقلاً، لا تنشأ أبداً إلا إذا انعدمت الصلة المناسبة والكافية بفهمٍ سليمٍ للحاضر لسبب أو آخر، إذا **لم تكن** موجودة **بعد** أو **لم تعد** موجودة. وبهذا الشكل، وعلى النقيض تماماً مما يظن عدد كبير من العصريين، لا تصبح الرواية التاريخية نوعاً

مستقلاً نتيجة لأمانتها الخاصة للماضي. إنها تصبح كذلك عندما تكون الشروط الذاتية أو الموضوعية للأمانة التأريخية بالمعنى الواسع إما غير موجودة بعد وإما منقطعة أو أن تعود غير موجودة. وحين يقع هذا، يُبتدَع عددٌ من «المعايير» المعقدة جداً والميتافيزيقية جداً لإضفاء تبريرٍ نظريٍّ على هذا الانفصال. (إنّ أهمية هذه العلاقات في كلٍّ من النظرية والممارسة لا يمكن، بطبيعة الحال، أن تكشف بصورةٍ كاملة إلّا حين نعالج رواية ما بعد ١٨٤٨. وهكذا كان على أي تحليل مفصل لهذه المشاكل أن ينتظر حتى الفصول التالية).

وإذا عالج المرء مشكلة النوع الماركسية معالجة جادةً، معترفاً بالنوع فقط عندما يرى انعكاساً فنياً خاصاً لحقائق من الحياة خاصة، فليست هناك مشكلة جوهرية واحدة يمكن إبرازها لتبرير خلق نوعٍ خاص من موضوع الكتابة التاريخي سواء كان ذلك في الرواية أو في الدراما. وطبيعي أن انشغالاً بالتأريخ ينتج دائماً مهامه الفردية والخاصة. ولكن ما من مشكلة من هذه المشاكل الخاصة لها، أو يمكن أن يكون لها، ما يكفي من الوزن لتبرير نوعٍ مستقلٍّ حقاً من الأدب التاريخيّ.



الفصل الثالث

الرواية التاريخيّة
وأزمة الواقعيّة البرجوازيّة

تعني ثورة ١٨٤٨ بالنسبة لأقطار أوروبا الغربية والوسطى تغييراً حاسماً في التجمعات الطبقية وفي المواقف الطبقية من جميع مسائل الحياة الاجتماعية الهامة، ومن منظورات التطور الاجتماعي. وتؤلف معركة بروليتاريا باريس في حزيران عام ١٨٤٨ نقطة تحول في التاريخ على صعيد عالمي. وبالرغم من (التشارتية)، وبالرغم من الانتفاضات المتقطعة في فرنسا خلال فترة «الملكية البرجوازية»، وبالرغم من انتفاضة النسّاجين الألمان عام ١٨٤٤، فإن معركة حاسمة هنا تخاض للمرة الأولى بقوة السلاح بين البروليتاريا والبرجوازية، وهنا للمرة الأولى تدخل البروليتاريا المسرح التاريخي - العالمي بوصفها كتلة أو جمهوراً مسلحاً، مصممة على الكفاح النهائي. وخلال هذه الأيام، تقاتل البرجوازية للمرة الأولى لمجرد استمرار حكمها الاقتصادي والسياسي. وما على المرء إلا أن يتعقب عن كثب تاريخ الأحداث في ألمانيا عام ١٨٤٨ ليرى التغير الهام الذي أضفاه الانتفاض والاندحار البروليتاريان في باريس على تطور الثورة البرجوازية في ألمانيا. وطبيعي أن اتجاهات مناوئة للديمقراطية إلى جانب استعداد لتحويل الاتجاهات الثورية البرجوازية - الديمقراطية إلى تساوم عفنٍ مع النظام الإقطاعي - الاستبدادي كانت موجودة فعلاً عندئذ في دوائر الطبقة

الوسطى الألمانية. وقد أصبحت هذه الاتجاهات بعد أيام آذار مباشرة أكثر بروزاً إلى حدٍّ كبير. ومع ذلك، فإن معركة بروليتاريا باريس في حزيران هي التي تجلب تغيراً حاسماً في المعسكر البرجوازي، حيث تعجل، إلى درجة خارقة، عملية التمييز الداخلية المقرر أن تحول الديمقراطية الثورية إلى ليبرالية متساومة.

إن هذا التغير يؤثر في جميع مجالات الأيديولوجية البرجوازية. ومن السطحية والخطأ معاً الافتراض أنه حين تدير طبقة ما ظهرها بصورة جدِّ جذريةٍ لأهدافها وأفكارها السياسية السابقة فإن مجالات الأيديولوجية ومصائر العلم والفن يمكن أن تبقى دون أن تمسّ. وقد بيّن ماركس تكراراً بتفصيل كبير، كم هي مهمة كانت الصراعات الطبقية بين البرجوازية والبروليتاريا بالنسبة للعلوم الاجتماعية الكلاسيكية الخاصة بالتطور البرجوازي، أي الاقتصاد السياسي. واليوم، ولا سيما في ضوء أعمال ماركس وإنجلز لفترة ما قبل ١٨٤٨ المنشورة في الفترة الحديثة، إذا تتبعنا بعناية عملية انحلال الفلسفة الهيغلية، استطعنا أن نرى أن الصراعات الفلسفية بين مختلف الاتجاهات والفوارق الدقيقة داخل الهيغلية كانت في جوهرها لا شيء إلّا صراعات حزبية في الفترة تمهيداً لثورة ١٨٤٨ البرجوازية - الديمقراطية القادمة. وليس إلّا في ضوء هذه العلاقات يصبح واضحاً لماذا كانت الفلسفة الهيغلية، التي كانت منذ أواسط العشرينات قد هيمنت على كامل الحياة الثقافية في ألمانيا، قد اختفت «فجأة» بعد اندحار الثورة نتيجة خيانة البرجوازية الألمانية أهدافها الثورية البرجوازية السابقة. وقد نُسِي «فجأة» هيغل، الذي كان سابقاً الشخصية المركزية في حياة ألمانيا الثقافية، وأصبح «كلباً ميتاً».

وفي تحليله ثورة ١٨٤٨، يكتب ماركس بإسهاب كبير عن هذا التغير، عن أسبابه ونتائجه. كما يقدم صيغاً ذات عمق فكريّ خارق،

موجزاً هذا التغير وتأثيره في جميع مجالات النشاط الأيديولوجي البرجوازي. وهو يقول:

> لقد كان للبرجوازية نفاذ بصيرة فعلية في حقيقة أن جميع الأسلحة التي شحذتها ضد الإقطاعية أدارت رؤوسها نحوها بالذات، وأن كل وسائل التربية التي أنتجتها تمردت على مدنيتها بالذات، وأن جميع الآلهة التي خلقتها تساقطت بعيداً عنها. لقد فهمت أن جميع ما يسمى بالحريات وأجهزة التقدم هاجمت وهددت حكمها الطبقي في أساسه الاجتماعي وقمته السياسية في وقت واحد، وكانت قد أصبحت لذلك **اشتراكية**.

ونحن لا نستطيع إلّا أن ندرس هذا التغير بإيجازٍ هنا في ما يتعلق بتأثيراته في الشعور التاريخي وفي تحسس وفهم التاريخ، وإلا بالنسبة لهذه الجوانب التي هي، إذن، ذات أهميةٍ لمشكلتنا، مباشرةٍ وحيويةٍ.

١ - التغيرات في مفهوم التاريخ بعد ثورة ١٨٤٨

هنا، كما في ملاحظاتنا التمهيدية لهذا الكتاب، نحن معنيون لا بشأنٍ داخلي خاص بالتأريخ بوصفه علماً، ولا بنزاع رجل خبرةٍ حول منهجٍ ما، بل بتجربة التاريخ نفسه الجماهيرية، بتجربة تتشارك فيها أوسع دوائر المجتمع البرجوازي، وأولئك الذين لم يكونوا إطلاقاً مهتمين بعلم التاريخ أو على علم بأن تغيراً كان قد حدث داخله. وبنفس الطريقة، فإن استيقاظ حسٍّ بالتأريخ أكثر وعياً كان قد أثر في تجارب وأفكار أوسع الجماهير دون أن يعلموا بالضرورة بأن شعورهم الجديد بالعلاقات التاريخية للحياة كان قد أنتج ثييري في العلوم التاريخية وهيغل في الفلسفة. . . إلخ.

إذن، إن طبيعة هذه العلاقة يجب أن تؤكد على نحوٍ خاص، بحيث لا ينصرف الذهن إلى الاعتقاد، عندما نتحدث عن تغير ما في مفهوم التاريخ بين مؤلفي الروايات التاريخية، بأننا نقصد بأن كتابتهم كانت بالضرورة متأثرة بشكل مباشر بالتغيرات في العلوم التأريخية. ونحن نستطيع طبعاً أن نجد تأثيرات من هذا النوع. إن فلوبير، مثلاً، لم يكن يعرف تين ورينان. . . إلخ، عبر أعمالهما فقط، بل كان يعرفهما جيداً معرفةً شخصية. وتأثير ياكوب بوركهارت في كونراد

فيرديناند مايير معروف جيداً. والتأثير المباشر لمفهوم نيتشه عن التاريخ في الكتّاب ربما يمتد إلى حدٍّ أبعد... وهلّم جراً. إلّا أنّ التأثير الممكن إثباته لغوياً ليس هو المهم، **بل الطابع المشترك لردود الفعل تجاه الواقع** الذي ينتج في التأريخ والأدب مواضيع متشابهة وأشكالاً من الوعي التاريخي. وتمتد جذور هذه الردود في التغير الموضوعة خطوطه العامة بإيجاز في كامل الحياة السياسية والثقافية للطبقة الوسطى. وإذا كان المؤرخون أو الفلاسفة المنفردون قد حققوا تأثيراً ملحوظاً في هذه المسائل، فليس هذا التأثير سبباً رئيساً، بل هو نفسه نتيجة للاتجاهات الأيديولوجية الجديدة بين الكتّاب والقراء معاً، التي أنتجها التطور الاجتماعي - التاريخي. وإذا كنا سنستشهد، في ما يلي، بعددٍ من كبار منظري هذا الاتجاه الجديد نحو التاريخ، فنحن نعتبرهم ممثلي تيارات اجتماعية عامة كانوا قد صاغوها فقط، بأكثر الأساليب الأدبية تأثيراً.

إلّا أنّه توجد ملاحظة تمهيدية واحدة أخرى ينبغي الإدلاء بها. ففي فترة ما قبل ١٨٤٨، كانت البرجوازية أيضاً القائد الأيديولوجي للتطور الاجتماعي. ودفاعها التاريخي الجديد عن التقدم ينير الطريق لكامل تطور هذه الفترة الأيديولوجي. وينضج مفهوم البروليتاريا عن التاريخ استناداً إلى هذا الأساس، موسعاً المرحلة الكبيرة الأخيرة من الأيديولوجية البرجوازية عن طريق الانتقاد والمكافحة، وبالانتصار على محدودياتها. ورواد الاشتراكية البارزون الذين لم يستوعبوا هذه الأفكار كانوا، بهذا الشأن، غامضين أو متراجعين. وقد تغير هذا الوضع تغيراً جذرياً كبيراً بالتغير الذي حققته ثورة ١٨٤٨.

إن تقسيم كل شعب إلى «أمتين» حدث - اتجاهاً في الأقل - في حقل الأيديولوجية، أيضاً. وكانت الصراعات الطبقية في النصف الأول من القرن التاسع عشر قد أدت فعلاً، عشية ثورة ١٨٤٨، إلى

الصياغة العلمية للماركسية. وقد احتوت الأخيرة جميع وجهات النظر التقدمية تجاه التاريخ بشكل «محذوفٍ»، أي بمعنى الكلمة الهيغلي الثلاثي: إنه لم تُنتقد وتُلغ فحسب، بل احتُفظ بها أيضاً ورفعت إلى مستوى أعلى.

إنّ واقع أننا نجد في هذه الفترة تأثيرات قوية للأيديولوجية البرجوازية العامة في كلٍّ من حركة الطبقة العاملة والتيارات الديمقراطية المتحالفة معها، لا يناقض الحقيقة الجوهرية لـ«الأمتين». فحركة الطبقة العاملة لا تتطور في فراغ، بل هي محاطة بكل الأيديولوجيات المنهارة التابعة لانحلال البرجوازية، و«الرسالة التأريخية» للانتهازية داخل حركة الطبقة العاملة تكمن هنا في «التوسط»، في تسوية الخلاف أو الفرق الحاد ودفعه إلى طريقٍ برجوازي. إلّا أن جميع هذه العلاقات المتبادلة المعقدة يجب ألّا تعمّي عن الحقيقة الأساسية وهي أن أيديولوجيات البرجوازية التي يجري تحليلها هنا لم تعد أيديولوجيات عصر كامل، بل مجرد أيديولوجيات طبقية بمعنى أضيق جداً.

والمشكلة المركزية التي يعرض فيها تغير الموقف من التاريخ هي مشكلة **التقدم**. وقد رأينا أن أبرز كتّاب ومفكري الفترة الواقعة قبل ١٨٤٨ خطوا أهم خطوة لهم إلى أمام بإضفاء صيغةٍ تاريخية على فكرة التقدم: فقد تقدموا إلى مفهوم عن الطابع التناقضي للتقدم البشري، حتى إذا كان صحيحاً نسبياً فقط وليس كاملاً أبداً. إلّا أنّ أحداث الصراع الطبقي جابهت منظري البرجوازية باحتمالٍ خطرٍ جداً بالنسبة لمستقبل مجتمعهم وطبقتهم بحيث إن الشجاعة النزيهة التي كان قد كُشف بها وأعلن عن التناقضات كان محكوماً عليها بأن تختفي. أما درجة الإحكام الذي يرتبط به التقدم مع احتمالات المجتمع البرجوازي المستقبلية، فيمكن أن تدرس على أفضل وجهٍ بإلقاء نظرة عجلى على

خصوم فكرة التقدم الأذكياء في فترة ما قبل ١٨٤٨. ولا يزال الأخيرون يطرحون أفكارهم من دون قيدٍ نسبياً، لأن الأخطار الاجتماعية التي ألمحوا إليها والتي حددت تفكيرهم لم تكن بعد مباشرةً على نحو ينذر بالخطر بحيث تثير تلفيقات دفاعية أو تبريرية. وهذه هي الطريقة التي يكتب بها مثلاً الرجعي الرومانتيكي، تيوفيلي غوتير، عن هذه المسألة حتى في الثلاثينات. فهو يسخر من جميع أفكار التقدم واصفاً إياها بأنها ضحلة وحمقاء. وهو يعالج يوتوبيات فورييه بسخرية، إلّا أنّه يضيف في الوقت نفسه بأنه إذا كان التقدم ممكناً بحالٍ من الأحوال، فلن يكون إلّا بهذه الطريقة؛ وكل ما عداها زيف أو سخرية مريرة، وتهريج مَيْت: «إنّ الكتائبية(*) هي حقاً زحف على دَيْر ثيليميه».

وفي هذه الظروف، تعاني فكرة التقدم من انتكاسة. وعلم الاقتصاد الكلاسيكي، الذي كان في أيامه قد اعترف بشجاعة بتناقضات معينة في الاقتصاد الرأسمالي، يتحول إلى تنسيق منافق وكاذب لعلم الاقتصاد المبتذل. وسقوط الفلسفة الهيغلية في ألمانيا يعني اختفاء فكرة الطابع المتناقض للتقدم. وبقدر ما تستمر فكرة ما عن التقدم في السيادة - وهي لا تزال منذ فترة طويلة الأيديولوجية الرئيسة للبرجوازية الليبرالية - فإن كل عنصر من عناصر التناقض يُزال منها، ويجري تصور التاريخ على أنه ارتقاء مباشر وهادئ. وعلى مستوى أوروبي ولفترة طويلة، يكون هذا، وعلى نحوٍ متزايد، الفكرة المركزية في علم الاجتماع الجديد، الذي يحل مكان المحاولات للهيمنة على تناقضات التقدم التاريخي جدلياً.

ومن المسلّم به أن هذا التغير مرتبط بإنكارٍ معينٍ للمثالية المحلّقة

(*) التعاونية التي صمّمها ودعا إلى إقامتها فورييه.

في الفلسفة الهيغلية وحتى، في أماكن مختلفة، بعودة جزئية في الأقل إلى أيديولوجية الحركة التنويرية والمادية الميكانيكية (مثلاً، في ألمانيا في الخمسينات والستينات). إلّا أنّ أضعف تيارات الحركة التنويرية وأكثرها لاتأريخيةً هي بالضبط التي تعاد إلى الحياة، وهذا بغض النظر عن أن تيارات فكرية معينة، احتوت في أواسط القرن الثامن عشر بذور المفهوم الصحيح، أصبحت بصورة حتميةٍ في هذا الشكل المجدّد عوائق أمام الفهم العلمي الكافي للتأريخ.

ولنوضح هذا بمثلين لهما أعظم الأهمية بالنسبة لمفهوم التاريخ في هذه الفترة. فلقد كان تقدماً تاريخياً عظيماً ومهماً حين بدأ تنويريوّ القرن الثامن عشر التحقيق في الظروف الطبيعية المحيطة بالتطور الاجتماعي وحاولوا تطبيق مقولات ونتائج العلوم الطبيعية مباشرة على معرفة المجتمع. وطبيعي أنّ هذا أدّى إلى الكثير مما هو منحرفٌ ولاتأريخي، إلّا أنّه في الصراع مع المفهوم الثيولوجي التقليدي عن التاريخ كان يرمز إلى تقدم ملموس جداً في ذلك الوقت. إلّا أنّ الأمر كان مختلفاً جداً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وإذا كان المؤرخون أو السوسيولوجيون حاولوا الآن جعل الداروينية، مثلاً، الأساس المباشر لفهم ما للتطور التأريخي، فما كان ممكناً أن يؤدي ذلك إلّا إلى حرفٍ وتشويهٍ للعلاقات التاريخية. فالداروينيّة تصبح مصطلحاً تجريدياً، ويبدو الرجعي القديم، مالثيس، في العادة وكأنّه «لبّ»ها السوسيولوجي. وفي مجرى التطور اللاحق يصبح التطبيق المتكلّف للداروينيّة على التأريخ دفاعاً صريحاً عن هيمنة رأس المال الوحشية. وتتضخم المنافسة الرأسمالية لتصبح لغزاً ميتافيزيقياً مذيباً للتأريخ على يد «القانون الأبديّ» للصراع من أجل البقاء. والمفهوم التاريخي الأقوى لهذا النوع هو فلسفة نيتشه، التي تصنع ميثولوجيا مركّبة، من الداروينية والصراع اليوناني، آغون.

والمثل الآخر، وهو مميّز أيضاً، هو مثل العنصر. وكما هو معلوم جيداً، تلعب مشكلة العنصر دوراً هاماً في كلٍّ من التفسيرات التاريخية للحركة التنويرية وأعمال ثييري التأريخية ومدرسته في ما بعد - هنا على وجه الخصوص. والآن حين يجعل تين فكرة العنصر النقطة الرئيسة في علمه الاجتماعي (ولا نذكر هنا رجعيين صريحين من أمثال «غوبنيو»)، يبدو هذا للوهلة الأولى استمراراً لهذه الاتجاهات. إلّا أنّ هذا الاستنتاج خادع، لأن مشكلة العنصر، بالنسبة لثييري، التي لم يحللها أبداً تحليلاً تاماً، تعود إلى مفهومه الأساس عن التاريخ بوصفه تأريخ الصراعات الطبقية. وتشابك السكسونيين والنورمانيين في إنكلترا، والفرانكيين والغوليين في فرنسا، لا يؤلف أكثر من انتقال إلى تحليل الصراعات الطبقية بين «الطبقة الثالثة» الصاعدة وطبقة النبلاء في تأريخ العصور الوسطى والأزمان الحديثة. ولم ينجح ثييري في حل عقدة العداءات القومية والطبقية المعقدة خلال نهوض الأمم الحديثة، إلّا أن نظريته عن صراع العناصر كانت الخطوة الأولى نحو تأريخٍ للتقدم، متماسكٍ وعلمي. ومع تين يكون الاتجاه في الوجهة المعاكسة. فتحتَ قناع التعبير العلمي الزائف يجري العنصر إلى كيان أسطوري، لاتأريخي ومعادٍ للتأريخ كلياً. إن التاريخ يُنْفى بأسلوب رجعي ويُذوّب جزءٌ منه ليكون مجموعة «قوانين» سوسيولوجية، مناوئة للتأريخ، وجزء آخر ليصبح فلسفة تأريخ مُؤَسْطَرة(*)، هي في جوهرها معادية للتاريخ تماماً.

وبطبيعة الحال لسنا قادرين على أن نعدد هنا، حتى بشكل ضئيل، الاتجاهات المختلفة، والمتناقضة أغلب الأحيان، التي تحللت إليها تأريخيّة الفترة السابقة. وإلى حدٍّ ما، يتخذ هذا التطور شكل إنكار

(*) محولة إلى أساطير.

للتأريخ علنيّ. ولا يلزمنا سوى أن نذكر فلسفة شوبنهاور، التي كانت في هذه الفترة تزيح تعاليم هيغل في ألمانيا، والتي واصلت تدريجياً مسيرتها الظافرة في كامل كل قطر في أوروبا. إلّا أن هذا النفي التجريدي والجذري للتأريخ بأيّ شكل لم يستطع الحفاظ على مركزه المهيمن فترة طويلة. وقد نشأت اتجاهات مماثلة سعت إلى تثبيت مناوءة التأريخية بشكل تاريخي. فقد كان مفهوم رانكي عن التأريخ، كما كانت فلسفة شوبنهاور، قد تكوّن قبل ١٨٤٨. ولكنه لم يصبح اتجاهاً مهماً ومهيمناً إلا بعد اندحار الثورة البرجوازية. ومفهوم رانكي يتظاهر بأنه مفهوم تاريخي حقاً ويحارب الفلسفة الهيغلية على أساس طابعها الاستدلالي. ولكن لو تمعنا في جوهر الخلاف الحقيقي لوجدنا رانكي ومدرسته ينكران فكرة وجود عملية تناقضية في التقدم الإنساني. ووفقاً لمفهومهما، ليس للتأريخ أي اتجاه، ولا أي ارتفاعات أو انخفاضات: «إن كل عصور التاريخ متماثلة في قربها من الله». وهكذا، توجد حركة دائمة، ولكنها بغير اتجاه: والتأريخ مجموعة حقائق مثيرة عن الماضي وتصويرٌ لها.

ولما كان التأريخ، إلى حد متزايد أبداً، لم يعد متصورّاً بوصفه ما قبل تاريخ الحاضر، أو، إذا كان كذلك، فعندئذٍ بطريقة «مستقيمة»، ارتقائية، فإن مساعي الفترة السابقة لإدراك مراحل العملية التاريخية في فرديتها الفعلية، كما كانت فعلاً من الناحية الموضوعية، تفقد أهميتها الحية. وحين لا تكون «فرادة» الأحداث السابقة هي المطروحة، فإن التاريخ **مُحَدَّث**. وهذا يعني أن المؤرخ ينطلق من الاعتقاد بأن التركيب الجوهري للماضي هو اقتصادياً وأيديولوجياً ذات تركيب الحاضر. وهكذا فلفهم الحاضر، فإن كل ما على المرء أن يفعله هو أن ينسب أفكار ومشاعر وحوافز أناس الوقت الحاضر إلى الماضي. وبهذا الشكل، تنشأ مفاهيم عن التاريخ، من أمثال مفاهيم مومسين

وبوهلمان. . . إلخ. وتستند إلى نفس الافتراضات ذات النظريات الفنية - التاريخية ذات النفوذ التي تبناها ريغيل وأتباعه، وإن كان بينها نقاط اختلاف. ونتيجةً لذلك، يتحلل التاريخ إلى مجموعة غرائب وشواذ. وإذا رفض مؤرخ تطبيق هذه الطرق بشكل كامل، توجب عليه إذن أن يتوقف عند مجرد وصفٍ ما لهذه الغرائب؛ وهو يبقى راوية حكايات أو نوادر. وإذا قام بالتحديث بصورةٍ منتظمة، أصبح التأريخ عندئذ مجموعة من الغرائب. وهكذا، مثلاً، إذا كانت الرأسمالية والاشتراكية قد وجدتا فعلاً في التاريخ القديم بالمعنى الحديث، كان في الحقيقة سلوك المستغِلين والمستغَلين القدامى المسألة الأكثر غرابة وشذوذاً ونوادر التي يمكن تصورها.

إن هذا الاتجاه نحو التحديث، ويرتبط معه ارتباطاً وثيقاً الاتجاه نحو تعمية التاريخ، الذي وصل في عصر الاستعمار ذورته في مفاهيم من أمثال مفاهيم شبينغلر، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتغير الفلسفي في الأيديولوجية البرجوازية بعد ١٨٤٨. وقد كانت مثالية هيغل الموضوعية وكتابات مؤرخي العصر الكبار يتغلغل فيها كلياً الإيمان بأن الواقع الموضوعي، ومعه التاريخ، أمر قابل للمعرفة. وهكذا فقد عالج ممثلو هذه الفترة المهمون التاريخ بأسلوب مادي، مهما تكن ماديتهم غير واعية وبالتالي ناقصة. أي، إنهم حاولوا أن يكتشفوا قوى التاريخ الدافعة الفعلية كما كانت تعمل موضوعياً وأن يفسروا التاريخ منها. وهذا قد توقف الآن تماماً. ولم يعد علم الاقتصاد البرجوازي المبتذل قادراً على أن يقوم بمهمة مساعد للتاريخ: فخلال هذا التطور يتحول علم الاقتصاد نفسه إلى تحليل لأفكار اقتصادية أكثر منه حقائق موضوعية عن الإنتاج (نظرية المنفعة الحدّية). والسمة المنهجية الأصيلة الوحيدة لعلم الاجتماع الجديد هي أنه يفصل معرفة «قوانين» السلوك البشري عن الاقتصاد ويجعلها مستقلة. والفلسفة، التي تتجه

في طرق متفاوتة نحو المثالية الذاتية، تأخذ، على نحو متزايد، باعتبار «حقائق الوعي» نقطة الانطلاق الوحيدة لمنهج علمي. وبهذه الطريقة، يكتسب تحديث التاريخ أساساً أيديولوجياً واسعاً. ويبدو أن الطريق الوحيد لـ«فهم» الماضي يكمن في إبراز طريقتنا في رؤية الأشياء، في الانطلاق من أفكارنا بالذات.

إن كل الاتجاهات التي راقبناها حتى الآن بصورة رئيسة بين تيارات تعترف بدرجة أو أخرى بالتقدم، تتوسع بين ورثة النقد الرومانتيكي للرأسمالية. ويدخل انتقاد التقسيم الرأسمالي للعمل، وعدم وجود ثقافة للرأسمالية. . . إلخ، بشكل متزايد في خدمة أكثر الطبقات رجعية، والجناح الأكثر رجعية بين الطبقات الحاكمة. ويقدم ماركس وإنجلز منذ عام ١٨٥٠ انتقاداً هاماً إلى هذا التغير في حالة ممثلين بارزين اثنين من ممثلي فترة ما قبل ١٨٤٨. فهما يبيّنان كيف أن غويزوت، بدافع الخوف من ثورة بروليتارية، يلغي جميع منجزات مدرسة المؤرخين الفرنسية، وكيف أن ارتقائية مبتذلة تلغي جميع فروق ومشاكل التطور الملموسة في التأريخين الإنكليزي والفرنسي. ثم، في مناقشة لآخر أعمال كارلايل، يبيّنان كيف أن انتقاد الأخير للرأسمالية سابقاً، الذي اشتمل على عناصر ثورية، قد أصبح أيديولوجية للرجعية الأكثر صراحةً ووحشيةً.

إن التطورات اللاحقة أثبتت بوضوح صحة تحليل ماركس. ففي الوقت الذي كانت فيه الانتقادات الرومانتيكية للرأسمالية، بالرغم من تمجيدها الرجعي للعصور الوسطى، ديمقراطيةً في العديد من الجوانب، وأحياناً، حتى متمردة بشكل احتجاج على الحكم الأوليغارشي للرأسماليين الكبار، كما هي الحال في كوبيت وكارلايل الشاب نفسه، فقد تطورت الآن بصورة متزايدة في اتجاه العداء السافر للديمقراطية، وكافحت العناصر الديمقراطية الموجودة حتى الآن في

الرأسمالية وحتى في الاستعمار بتصميم متزايد باستمرار. ويصبح الكفاح ضد انعدام الثقافة لدى الرأسمالية كفاحاً ضد الديمقراطية، ضد «تكتيل الجماهير»، في صالح ديمقراطية رجعية جديدة «للأقوياء»، للنخبة... إلخ. ويكفي أن نتأمل سوسيولوجيين من أمثال باريتو أو ميشيل. وينتج هذا التطور المعادي للديمقراطية علمه **الفلسفي - النفسي الخاص به**، الذي تكون مهمته الوحيدة كشف نشاط الجماهير «علمياً» باعتبارها منذ البداية غير معقولة، لاعقلانية، عديمة المعنى (نيتشه، لي بون... إلخ).

وبالنسبة للأدب خلال فترة الانتقال، كانت آراء تين وبوركهارت ونيتشه ذات أهمية خاصة. وسوف نختار مجرد جوانب قليلة من منهجية بوركهارت ومفهومه عن التاريخ، حيث ستعمل على أن توضح، من الجانب الأيديولوجي، تلك الاتجاهات التي تظهر في الأدب. وبإمكاننا أن نهمل تلك الجوانب من مفهومه التي احتُويَتْ مسبقاً في صورتنا العامة، ومثال ذلك نفي التقدم، حيث يمكن اعتبار هذا شيئاً معروفاً في الوقت الحاضر.

إن بوركهارت ينطلق من موقف ذاتي متعمد وواع من التاريخ: «إن المرء لا يستطيع أن يتجنب قسطاً كبيراً من الاعتباطية في اختياره الأشياء. إننا «لاعلميون»». ووفقاً لبوركهارت، توجد حقائق منقولة مجردة لا تملك إلّا الذاتية الفرديةُ القدرةَ على جلبها إلى الحياة. ووفقاً لنظريته، فإن دوراً مهماً جداً تلعبه الحكايات التأريخية في إحياء التاريخ هذا. فهي تؤلف «تاريخاً متخيَّلاً، ينبئنا بما كان متوقعاً من الناس وما يميزهم». (وسيتذكر القارئ بالتأكيد برنامج الرومانتيكي، فيغْني).

وعواقب هذا المفهوم الأهم من سواها هي فصله رجال التاريخ الكبار عن المجرى الشرعي للتاريخ، وعزلهم ورفعهم إلى مستوى

الأسطورة. وبوركهارت يذكر هذه الحقيقة تكراراً وبتأكيد: «أن العظمة **هي ما لا نكونه نحن**... والعظمة الحقيقية لغز، وتأثيرها سحري»... إلخ. وقد أصبحت آراء بوركهارت هذه منتشرة وشعبية إلى درجة بالغة جداً نتيجة صوره التاريخية العظيمة، ولا سيما صور حركة النهضة. وهذه نتيجة طبيعية وحتمية من نتائج التراجع الأيديولوجي عن مفهوم التقدم في الفترة السابقة.

وبطبيعة الحال، ليس بوركهارت نفسه مدافعاً عادياً عن مجد «الإنسان القوي» الرأسماليّ. بالعكس، فهو، بقدر تعلق الأمر بالحاضر، معذَّب بأعمق الشكوك وبين فكي محنةٍ مستمرة. وهذا الانقسام المتميز عند بوركهارت هو أيضاً التعبير عن اتجاه المرحلة العام. ويعالج بوركهارت رجاله العظام الممجَّدين بخليطٍ من الإعجاب والفزع. وعبر وسيلته، يصبح رجل النهضة المتسم بالعنف النموذج المثالي لرأسمالية «مثقفة» تغلبت على كل مظهرٍ من الديمقراطية. إلّا أنه هو نفسه ينظر إلى هؤلاء الناس، الذين يجمعون «الفساد العميق وأنبل الانسجام»، بشعور «يوازن بين الإعجاب والرعب».

إن هذا يدخل ذاتية مضاعفة ومتناقضة على المراقبة التأريخية التي تتظاهر بنوع من الجدلية في تقسيمها، إلّا أنها، في الواقع، لا تعكس إلّا انقسام وجهة نظر المراقب، ولا علاقة لها بالتاريخ نفسه. ومعنى هذا أن الشخصيات التاريخية مفصولة عن القوى الدافعة الحقيقية في عصرها، وعن مآثرها، وبذلك تصبح مستحيلة الفهم، وتكتسب أهمية تزيينية بحكم عدم إمكان فهمها بالذات. ويتوسع هذا التصوير التزييني أكثر عن طريق الاهتمام الخاص والمكانة المركزية المضفاة على التجاوز على التاريخ بوحشية.

وبعد أن تكون مثل هذه الشخصية قد ظهرت، وهي «تتجاوز الخير

والشر»، يعالجها بوركهارت، المؤرخ، بمعيار أخلاقي معاصر، بالأخلاقية المنعزلة والمهذّبة للمثقف الرأسمالي السابق. وهو يُدخل تناقضاته هو على الماضي، حيثما كان ذلك ممكناً. وهكذا، فإن الجدلية الظاهرية للأخلاقية والجمال، التي تنهض بهذا الشكل، ليست تناقضاً داخلياً للشيء نفسه، بل مرآة لعجز هذه الذاتية عن إدراك حركة الواقع التاريخي بطريقةٍ موحدة.

وما وجد لدى بوركهارت بصورة بذرةٍ فقط، يتفتح عند نيتشه بصورة نظام معين. وهنا أيضاً، لا نستطيع أن نشير إلا إلى جوانب قليلة من الأهمية الحاسمة بالنسبة لمشكلتنا. ويعتمد تأثير نيتشه غير الاعتيادي، ليس إلى حد قليل، على الجدّية التي تناول بها لاأدريّة وذاتيّة عصره، والجرأة البالغة التي أخذ يعالجهما بها. وهو يعلن بصراحة ووضوح «أنه ليس ممكناً العيش مع الحقيقة». ومن وجهة النظر هذه، يعلن بأن جوهر الفن هو: «تكييف للأشياء منحاز، بأقصى درجة، ومنحاز **بقسوة**، وتزييف أساسي، استبعاد بالضبط لمجرد الشعور الموضوعي، المدرك، المتثبت من الأمور.. اللذة في الفتح أو الإخضاع بإدخال **معنى ما**».

إن هذا فعلاً هو فلسفة الكذب باعتبارها الوسيلة الوحيدة لرد فعل كائنٍ إنساني حيّ تجاه الواقع.

وحيثما تعلق الأمر بالتاريخ، وضع نيتشه هذا على نحو أكثر تأكيداً. إنه يحارب كتابة التاريخ الأكاديمية، ويحارب عزلته هو عن الحياة. إلّا أنّ العلاقة التي يؤسسها بين العلم الاجتماعي والحياة هي علاقة التشويه الواعي للتاريخ، وقبل كل شيء الإهمال المتقصد للحقائق المزعجة غير الملائمة لـ«الحياة». ونيتشه ينسب التاريخ إلى الحياة بلجوئه إلى الحقيقة التالية من الحياة: «إن كل الأفعال تتطلب القدرة على النسيان».

إن هذه فعلاً فلسفة للمدافعين متشككة في طيبة الدوافع البشرية. وما يخفيه بحرجٍ أساتذة الجامعة الذين هم في خدمة البرجوازية، والمتسترون بجبنٍ وراء قناع الموضوعية، ينطق هنا به نيتشه علناً وبغير استحياء. وتبدو في رأي نيتشه الضرورة التاريخية بالنسبة لبرجوازية عصره لتزييف حقائق التاريخ، ولإهمالها أو حذفها على نحو متزايد، حقيقةً من حقائق الحياة، «عميقة» و«خالدة» و«بيولوجية».

وما يميز إلى درجةٍ بالغة التطور الأيديولوجي لكامل هذه الفترة هو الأسلوب الذي يطرح به نيتشه هذا التبرير الفلسفي لتزييف التاريخ على نحو تبريري. وهنا نقتبس من ذلك:

> إنّ ما لا تهيمن عليه طبيعة كهذه، قد تنساه حالاً. إنها لم تعد موجودة والأفق مغلق وكامل، وما من شيء يذكر بأن وراءه لا يزال يوجد ناس، عواطف، مبادئ وأغراض. وهذا قانون شامل؛ فكل شيء يعيش لا يسعه إلّا أن يصبح صحيحاً، قوياً ونافعاً ضمن أفق ما؛ وإذا لم يستطع أن يسحب أفقاً حول نفسه أو، من جهة أخرى، إذا كان مغرقاً في الأنانية بحيث لا يُدخل نظرته الخاصة ضمن أفق أجنبي، فلا بدّ له عندئذٍ من أن ينهار بسأم أو يسرع نحو نهاية مناسبة.

إن فلسفة نظرية الشذوذ التاريخي مطروحة هنا، ربما لأول مرة، بأقصى شكل جذري لها. والنظرية نفسها، كما هو معروف، موجودة فعلاً في مفهوم الثقافة والعنصر في علم الاجتماع السابق والمعاصر. ولكنها لم تعمم بهذا الشكل المتشكك قبل مجيء نيتشه. وما تقوله في الواقع هو أن كل وحدة، سواء أكانت فرداً أو عنصراً أو أمة، لا تستطيع أن تعيش إلّا نفسها. ولا يوجد التاريخ إلّا كمرآة لهذه الأنا أو الذات، إلّا شيئاً ليلائم مقتضيات الحياة الخاصة للأخيرة. التأريخ

فوضى، وهو بذاته لا معنى له بالنسبة لنا، إلّا أنّ كل واحدٍ يستطيع أن يعزو إليه «معنى» يلائمه، وفقاً لحاجاته.

وفي هذا العمل المبكر، يصنف نيتشه أيضاً ثلاث طرق ممكنة لمعالجة التاريخ: التذكاري، الأثري والانتقادي. وجميع الطرق الثلاث محددة بطريقة «بيولوجية» مماثلة؛ أي إنّ ما من واحدٍ منها يستهدف معرفة الواقع الموضوعي، بل مجرد تكييف وتجميع حقائق تاريخية ملائمة وفقاً لمتطلبات حياة نمطٍ معين. (وهنا لدينا مخطط المفهوم اللاتاريخي عن المجتمع والتاريخ لفترة كاملة: ويتطابق مخطط نيتشه بالمثل مع نهج شبنغلر، ومع «سوسيولوجيا المعرفة» ومع السوسيولوجيا المنشفية المبتذلة).

وليس من الضروري قول المزيد عن الأشكال المختلفة التي تطورت بها هذه الذاتية تجاه التاريخ. وقد استشهدنا ببوركهارت ونيتشه بوصفهما ممثلي تيارات واسعة في هذه المسألة. ولكن، كمثال ختامي، فلنتذكر مفهوم كروشيه عن التاريخ لكي نبين بصورة واضحة جداً بأن هذا الاتجاه يستمر من دون نقصان عبر كامل الفترة وبأن ما يسمى بالاتجاهات نحو المثالية الموضوعية - وكروشيه هو هيغليّ جديد - لا يؤثر في هذا الاتجاه الجديد. ويقول كروشيه: «كل التأريخ الحقيقي تأريخ للحاضر». إلّا أنّ هذا يجب ألّا يفسر بأنه موصلٌ للتأريخ بمشاكل الحاضر الموضوعية؛ إنه ليس مفهوماً لا يمكن بموجبه أن يُفهم الحاضر إلّا موضوعياً عبر ما قبل تاريخه. كلا، فبالنسبة لكروشيه، أيضاً، يكون التأريخ شيئاً موضوعياً، تجربة. وهو يوضح مقولته بالشكل التالي: إنه يقتبس أمثلةً قليلة من المواضيع التي يعالجها التاريخ ويقول:

> في الوقت الحاضر، ما من واحدٍ منها يحركني: وبالتالي، فبالنسبة لي، وفي هذه اللحظة، ليست هذه المسلسلات

بالأحداث تواريخ، وإنما هي عناوين كتبٍ تاريخية في أقصى الحالات. إنها تواريخ، أو ستكون كذلك، بالنسبة لمن فكروا أو سيفكرون فيها، وبالنسبة لي كانت هي كذلك عندما فكرت فيها واستخدمتها لمستلزماتي الثقافية، وستكون هي كذلك مرة أخرى إذا فكرت فيها مرة أخرى.

ولا تحتاج هذه النظرية عن التاريخ إلّا أن تُحوَّل إلى شعرٍ لتنتج قصيدة بقلم هوفمانستال أو هنري دي ريجينيه.

وفي كل هذه النظريات يرى المرء المحاولات المتشنجة التي يبذلها منظّرو هذه الفترة لينصرفوا بنظرهم عن حقائق واتجاهات التاريخ الفعلية، ولحرمانها من الاعتراف، وفي الوقت ذاته، ليجدوا تفسيراً موضحاً. . . ، حديثاً، في «جوهر الحياة الأزليّ». والتأريخ بوصفه عمليةً كليةً، يختفي؛ وتبقى في مكانه فوضى تُؤمَر كما يشاء المرء. وتجري معالجة هذه الفوضى من وجهات نظر ذاتية على نحوٍ واع. وليس إلّا رجال التاريخ العظام من يقدم مواقف ثابتة في هذه الفوضى، فهم ينقذون الجنس البشري دائماً بطريقة غامضة من السقوط. وكوميديا هذا الوضع (أو في الأفضل كوميديته - تراجيديته) لا يمكن تقييمها فعلاً إلّا إذا تأمل المرء تأملاً أكثر دقة قليلاً في «منقذي» هذه الفترة التاريخيين الفعليين - نابليون الثالث وبسمارك. وطبيعي أن بوركهارت ونيتشه على حظ وافر من الذكاء والذوق الحسن بحيث لا يعجبان إعجاباً أعمى بهؤلاء «الرجال العظام» في زمنهم باعتبارهم عظاماً حقاً، بنفس الطريقة التي يعجب بها القسم الكبير من الطبقة التي كانا يمثلانها. ولكن موقفهما من الرجال العظام بصورة عامة هو في الحقيقة نفس موقف ذلك الباريسيّ ضيق التفكير من «شلة الأنس» أو شارب البيرة الألماني من «مستشاره الحديدي». وينتهي تفوق بوركهارت ونيتشه الفكريّ إلى ما يلي: بعد أن استاءا من

بسمارك الحقيقي أو الفعلي، يستحضران من تأريخ أسطوريّ ما بسماركاتٍ أعظم، وقبل كل شيء، أكثر تهذيباً، لأغراضهما الخاصة.

إن المقولات التاريخية - السياسية التي تساعدهما في هذه التفسيرات (السلطة التجريدية، «السياسة الواقعية»... إلخ) تحمل بشكل كامل طابع تصرفات الرجال العظام الزائفين لذات فترتهما. وواقع أن بوركهارت يضع تحفظات أخلاقية وأنه يرى كل السلطة شراً بطبيعتها، لا يغير، كما رأينا، تغييراً مهماً مبادئ هذا المنطلق الأساسية. والحقيقة أنه لا يزيد إلّا من تناقضات الأخير، حيث يقربه من موقف البرجوازية الصغيرة، موقف «من جهة/ ومن جهة أخرى»، تلك البرجوازية التي يتجاوز هو عادةً مستواها الثقافي أو الفكري.

ماذا إذن يستطيع الفن أن يأخذ من ماضٍ متصوَّرٍ بهذا الشكل؟ إن هذا الماضي يبدو فوضى هائلة متقزّحة الألوان، أكثر مما يبدو كذلك حتى الحاضر. ولا شيء يرتبط موضوعياً وعضوياً حقاً بالطابع الموضوعي للحاضر. ولهذا السبب، تستطيع ذاتية تجول بحرية أن تلتصق أينما وكيفما تشاء. ولما كان التاريخ قد جرى تجريده من عظمته الداخلية الحقيقية - جدلية التطور التناقضي، التي جُرِّدت فكرياً - فكل ما يتبقى لفناني هذه الفترة هو عظمة تصويرية وتزيينية. ويصبح التاريخ مجموعة من الحكايات الغريبة. وفي نفس الوقت ومرةً أخرى، وبصورة حتمية، لما كانت العلاقات التاريخية الفعلية مفهومة على نحوٍ أقل فأقل، فإن سمات متوحشة، حسية، بل بهيمية، تأخذ باحتلال الصدارة. وفي جميع فنون هذه الفترة التي تصوّر الحاضر، يكون العجز عن فهم مشاكل العصر الكبيرة مصحوباً بالقسوة في طرح العمليات المادية، متسترة بضبابيةٍ بيولوجية (زولا مقابل بلزاك وستندال). ويصحّ هذا أيضاً، كما سنرى، على تصوير التاريخ.

وممّا يثير التأمل جداً من وجهة النظر هذه سماع أحكام كبار نقاد

هذه الفترة في النمط الكلاسيكي من الرواية التاريخية. إنّ تين الذي يصف في تاريخه للأدب الإنكليزي عالم شكسبير بأنّه مستشفى مجانين جذّاب، مملوء بمجاذيب أذكياء وانفعاليين، يشكو قبل كل شيء من انعدام القسوة عند سكوت. «إن وولتر سكوت يقف عند عتبة الروح وردهة مدخل التاريخ؛ وفي حركة النهضة والعصور الوسطى يختار فقط ما هو ملائم وسارّ، حاذفاً اللغة الساذجة، الحسيّة الجامحة، الوحشيّة البهيمية...». وهذا الرأي يردده بأمانةٍ تلميذه، جورج برانديس. فهو يقول إن وولتر سكوت «طرح الأزمان السالفة بإنقاصٍ قويّ لعناصرها القاسية بحيث تعاني من ذلك الحقيقة التاريخية معاناة كبيرة جداً». وهذا الموقف يقرر حكم معظم الأدب التقدمي لهذا العصر على الفترة الكلاسيكية للرواية التاريخية. فزولا يعتبر اهتمام بلزاك بسكوت بِدْعَةً مُبْهَمة. ويلخص برانديس حكمه بالقول بأن أعمال سكوت لا يدركها المتعلم، وأنها «تشترى على عجل ولهفة من قبل أولئك الذين يريدون قراءات خفيفة فقط، أو تُحفظ وتُجلّد من قبل المتعلمين لتُوقّر على شكل هدايا عيد ميلاد أو تعميد لأبناء وبنات الإخوة والأخوات وبنات أخي الزوج أو أخته وبنات أخي الزوجة أو أختها».

إنّ الكتّاب أنفسهم، بالرّغم من فقدهم الصلة بالفترة الكلاسيكية غير البعيدة جداً التي وجدت فيها الرواية التاريخية، - وهي خسارة حتميةٌ تاريخياً كما سنرى - يمثلون الذروة الأدبية لهذه الفترة. ومفهومهم عن التأريخ، رغم كل اعتباطيّته الذاتيّة، هو مع ذلك احتجاج مخلص على قبح وتفاهة الحاضر الرأسمالي. والماضي مؤسلب ومعالج بطريقة مثالية بحيث يجري تحويله إلى شيء باردٍ وبربري، بعيداً عن الاحتجاج الرومانتيكي. (وفي الفصل التالي نبدأ بدراسة مفصلة للمثل الرئيس لهذا الاتجاه وهو رواية **سالامبو** لفلوبير).

وأيّاً كان عنصر الشك في هذا الاتجاه الأدبيّ، فهو يسمو على

الرواية التاريخية المملة كل الإملال، رواية الدفاع عن الحاضر، الدفاع عن تلك «السياسة الواقعية» التي أدّت إلى استسلام البرجوازية الألمانية المخزي أمام «الملكية البونابرتية» لآل هوهينزوليرن وبسمارك. وإذْ نحن نحلل أنماطاً من التطوّر من ناحية الأدب العالمي، فلا يسعنا إلا أن نذكر رواية غوستاف فرايتاغ، «**أسلافنا**»، بوصفها أفضل نتاج أدبيّ في هذه الفترة.

ولا يزال هذا النوع من الأدب يتمتع بأهمية معينة من حيث المحتوى، بالرغم من أنّه محتوى التساوم الليبراليّ، إلّا أن فصل الحاضر عن التاريخ يخلق رواية تاريخية تهبط إلى مستوى التسلية الخفيفة. وموضوعات هذه الرواية مشوشة وغير مترابطة، وهي مملوءة بإغرابٍ متسم بالمغامرات والآثارية الفارغة، أو بالآثارات أو الخرافات. ويسخر ألدوس هكسلي بذكاء من «سحر التاريخ» هذا، الذي يؤلف من إيبيرس إلى موريوس مخزون أو مادة القراءة الخفيفة التاريخية. وهو يقول إن التاريخ يهيئ بين «المثقفين» نوعاً من التذكر العائلي، وموضوعاً للمحادثة العائلية. «إنّ كل شخصيات التاريخ الرائعة تقريباً هي أعمامنا الثقافيون، أو عماتنا الثقافيات». وإذا كان المرء لا يعرفهم، فهو شخص خارجي، شخص لا ينتمي إلى «العائلة».

ولكن هذه التذكرات العائلية هي، في كل من التاريخ وفي تأريخ الأدب، قصيرة العمر جداً. فأيّ موضوع غريب يبرز على نحوٍ غير متوقع، ويوقد النار في المثقفين عاماً أو عامين؛ وبعد خمسة أعوام يكون الصخب كله منسياً؛ وبعد عشرة أعوام ليس إلا علماء الأدب المجتهدون من سيتذكر أنّه كان يوجد يوماً روائي تاريخي شهير يدعى فيليكس دان. ولا بدّ لنهجنا في المعالجة أن يتجاهل هذه القبور الجماعية لمشاهير سابقين.

٢ - صنع الخاص والتحديث والإغراب

إن «**سالامبو**» فلوبير هي العمل النموذجي أو التمثيلي الكبير لهذه المرحلة من التطور في الرواية التاريخية. وهي تجمع كل صفات أسلوب فلوبير الفنيّة العالية، ومن الناحية الأسلوبية، فهي نموذج أهداف فلوبير الفنية. وهذا هو السبب في أنها تبيّن، على نحو أوضح بكثير جداً من كتابات كتّاب هذه الفترة العاديين وغير الموهوبين، التناقضات غير المحلولة، و«مشكل» الرواية التاريخية الجديدة الداخلي الذي لا سبيل إلى إزالته.

لقد صاغ فلوبير أهدافه صياغة مبرمجة. فهو يقول إنّه أراد أن يطبق نهج وطريقة الرواية الحديثة على العصور القديمة. وقد اعترف بهذا البرنامج اعترافاً كاملاً ممثلون مهمون للاتجاه الجديد في المدرسة الطبيعية. وانتقاد زولا لـ«**سالامبو**» هو في جوهره تحقيق لقول فلوبير هذا. ومن المعروف أن زولا يجد بعض الأخطاء في عدد من التفاصيل، إلّا أنّه يسلّم بأن فلوبير طبق أساليب الواقعية الجديدة على المادة التاريخية تطبيقاً صحيحاً.

وفي الظاهر، إن رواية «**سالامبو**» لم تنجح نجاحاً بارزاً كما كان شأن رواية «**مدام بوفاري**». ومع ذلك، كان صداها قوياً جداً. وقد كرّس لها ناقد الفترة الفرنسي البارز، سانت - بوف، سلسلة كاملة من

المقالات. واعتبر فلوبير نفسه هذا النقد على درجة كبيرة من الأهمية بحيث إنّه تناول، في رسالة إلى سانت - بوف، نشرت فيما بعد، جميع نقاط ناقده بالتفصيل. ويبين هذا الخلاف بشكل بارز جداً المشاكل الجديدة التي كانت قد نشأت في هذه المرحلة الجديدة من الرواية التأريخية، بحيث يترتب علينا أن نعالج بإسهاب الحجج الرئيسة في الخلاف.

إن الموقف الانتقادي الرئيس الذي يتخذه سانت - بوف قائم على التنقص، بالرغم من احترامه لشخصية فلوبير الأدبية. وما يجعل هذا التنقص مهماً جداً بالنسبة لنا هو أن الناقد نفسه يتخذ موقفاً فلسفياً أدبياً مماثلاً في عدة جوانب تجاه فلوبير الذي ينتقده. والفرق هو أن سانت - بوف، الأكبر سناً، لا يزال مرتبطاً شيئاً ما بتقاليد الفترة السابقة، وهو أكثر مرونة واستعداداً للتساوم من فلوبير، ولا سيما في المسائل الفنية. وقد انتهج فلوبير طريقه حتى خاتمته المنطقية، مع الإهمال المتطرف لكاتب عميق الاعتقاد وذي شأن مهم. وعلى ذلك، كان انتقاد سانت - بوف لأسلوب فلوبير الخلّاق هو بالتأكيد ليس انتقاده فترة سكوت - بلزاك، كما سنرى هذا. والحقيقة، ففي هذه الفترة اقترح سانت - بوف بل حتى حقق أفكاراً فنيّة اقتربت في عدة جوانب من أفكار فلوبير وتناقضت بشدة مع أفكار بلزاك.

وقد أدرك فلوبير بإرهاف الشبه بين موقفه الخاص وموقف ناقده. وهكذا ففي رسالته إلى سانت - بوف، مؤلف «**بورت رويال**»، يجابه ناقده بالمناقشة الشخصية التالية:

> سؤال واحد أخير، أيها الأستاذ، سؤال غير مهذب: لماذا ترى (سخاها باريم) كوميدية تقريباً، وأصحابك الطيبين في (بورت رويال) جادين كل الجد؟ بالنسبة لي، إن السيد

سينغلين جنازة إلى جانب أفيالي. . . وبالضبط لأنهم (أي شخوص بورت رويال: غ. ل.) بعيدون جداً عني، فإنني أعجب بموهبتك في محاولة جعلهم مفهومين لدي. وذلك أنني أعتقد وأرغب في أن أعيش في بورت رويال حتى لو أقل ممّا أفعل في قرطاجة. ثم إن بورت رويال خصوصية، غير طبيعية، متكلفة، لها طبيعة واحدة، ولكنها حقيقة. لماذا لا تريد أنت أن توجد حقيقتان، تجاوزان متناقضان، هولتان مختلفتان؟

إن ممّا يثير الاهتمام مقارنة ثناء فلوبير على سانت - بوف هنا مع حكم بلزاك السلبي كلياً على رواية «بورت رويال». وبلزاك وفلوبير متقاربان جداً في حكمهما على العالم الذي يطرحه سانت - بوف، بوصفه مؤرخاً له ادعاءاتٌ أو مطامح فنيّة، فكلاهما يريان الطبيعة المشتتة والشاذة والتافهة لصورة سانت - بوف عن العالم. ولكن بينما يرفض بلزاك بحماسة مفهوماً كهذا عن التاريخ، ينظر فلوبير إليه بتلهفٍ خاص مصحوب بالاهتمام. ولا شك هنا في الكياسة البسيطة التي يبديها فلوبير تجاه الناقد الشهير. فمثلاً إن مناقشته في مراسلاته، لصور غونكور التاريخية في القرن الثامن عشر، تبرهن بوضوح على إخلاص وصدق هذه الملاحظات، لأن هذه الاتجاهات التي يتبناها سانت - بوف هناك يجري دفعها إلى حدّها الأقصى. وما يبرز من كل هذه الحالات هو الشعور الجديد لدى المنظرّين الرئيسين تجاه التأريخ.

وطبيعي أن موقف فلوبير في هذه العملية ليس عادياً. وتتبدى عظمته الأدبية في أن اتجاه العصر العام يبدو في عمله باتساقٍ مخلصٍ ومتّقد. وفي الوقت الذي كان فيه، لدى معظم كتّاب العصر الآخرين،

أيّ موقف سلبي تجاه النثر المعاصر للحياة البرجوازية مجرد مسألة لهوٍ جمالي أو، في غالب الأحيان مسألة حسّ رجعي، فهو عند فلوبير اشمئزاز حادّ وكره شديد.

إن هذا القَرَف والكره هما وراء اهتمام فلوبير بالتاريخ: «أنا ضجرٌ جداً من الأشياء القبيحة والبيئة القذرة. إن بوفاري أقرفتني بأخلاقٍ برجوازيةٍ إلى فترة قادمة من الزمن. إنني سأعيش، ربما عدة سنوات، داخل موضوع رائع، بعيداً عن العالم العصري الذي أنا مشمئز منه حتى الأعماق». ويقول في رسالة أخرى كتبها أيضاً فيما بعد كان يُعدّ رواية «**سالامبو**»: «عندما يقرأ المرء **سالامبو**، آمل أنّه لن يفكر في المؤلف. وقليل هم الذين سيخمنون كم كان على المرء أن يكون حزيناً لكي يعيد قرطاجة إلى الوجود! إن هناك مدينة «طيبة» دفعني إليها القرف من الحياة العصرية».

وهكذا يحدد فلوبير نفسه ببرنامج متسق: إعادة إيقاظ عالم متلاشٍ لا يهمنا نحن. وكان بالضبط بسبب كرهه العميق للمجتمع العصري أنْ سعى، بحماسةٍ وتناقض، وراء عالم لا يشبهه بأي شكل، ولا تكون له أية علاقة به، مباشرة أو غير مباشرة. وطبيعي أن عدم وجود العلاقة هذا - أو بالأحرى توهم ذلك - هو في ذات الوقت العامل الذاتيّ الذي يصل موضوع الكتابة التاريخي الشاذ لدى فلوبير بحياة الحاضر اليومية. وذلك أن على المرء ألا ينسى أنّه حاول أن يخطط وينفذ رواياته الاجتماعية، أيضاً، بوصفه متفرجاً، أي غير مشارك. والرسائل التي كتبها أثناء إنتاجها تشهد على هذا مرة بعد أخرى. وبالمثل، على المرء أن يرى أن اللامشاركة المبرمجة، «بلادة الحس» الشهيرة، تتكشف في كلتا الحالتين عن وهم. ففلوبير يكشف عن موقفه من إيما بوفاري وسالامبو معاً عبر الجوّ الذي يخلقه. والفرق الوحيد الذي يستطيع المرء أن يكتشفه حقاً في معالجة الموضوعين هو أن المؤلف

ليس في الحقيقة منغمراً عاطفياً مع جماهير حماة وأعداء قرطاجة، بينما يشعل العالم اليومي للروايات المعاصرة كرهاً وحباً فيه لا ينقطعان. (ومن السطحية كلياً تجاهل هذا العامل، ويكفي تذكر دوساردين في **التربية العاطفية**). وكل هذا يشرح السبب في أن فلوبير اعتقد بأن من الممكن أن يستخدم نفس الوسيلة الفنية في كل من «**سالامبو**» و«**مدام بوفاري**». إلّا أنّه في ذات الوقت يفسر النتائج الفنيّة المختلفة كلياً: الإثمار الفني للكره والحب الأصليين، كيفما كانا خفيّين ومكتومين في الحالة الواحدة، تحويل اللامبالاة إلى إغرابٍ عقيم في الأخرى.

وفي المحاولة المبذولة لحل هذه المهمة فنيّاً، تظهر التناقضات في موقف فلوبير بشكل واضح جداً. ففلوبير يرغب في أن يصور هذا العالم فنيّاً، مستخدماً الوسيلة الفنية التي كان هو نفسه قد اكتشفها منذ سنوات قلائل لرواية «**مدام بوفاري**» وأوصلها إلى درجة الكمال. ولكن الآن ليس هو الواقع اليومي الكئيب لحياة الأقاليم الفرنسية الذي يجب أن تنطبق عليه هذه الواقعية ذات التفاصيل المراقبة بدقة والموصوفة وصفاً مضبوطاً؛ وبدلاً من ذلك فإن ما يجب أن ينهض أمامنا هو عالم قرطاجة الغريب والبعيد والمستحيل إدراكه، ولكنه مع ذلك مثير للصور الذهنية، زخرفيّ، متكلف العظمة، بهيّ، قاسٍ ومتسم بالغرابة. وهذا يفسر صراع فلوبير اليائس لإثارة صورة حيّة عن قرطاجة القديمة عن طريق الدراسة الدقيقة والإنتاج الدقيق للتفاصيل الآثارية.

إنّ سانت - بوف يمتلك حساً قوياً بالفرق الفني الذي ينجم عن هذا الهدف. وهو يبيّن دائماً كيف أن وصف الأشياء عند فلوبير، أي بيئة الناس الميتة، يطغى على تصوير الناس أنفسهم: إنّه ينتقد واقع أن جميع هذه التفاصيل، بالرغم من أنها موصوفة عند فلوبير وصفاً صحيحاً ورائعاً، لا تسفر عن كلّ، حتى بالنسبة للأشياء الميتة. ففلوبير يصف الأبواب والأقفال... إلخ وكل مكوّنات بيتٍ ما، إلا أن

المعمار الذي يبني الكل لا نستطيع أن نراه في أي مكان. ويلخص سانت - بوف هذا الانتقاد على النحو التالي:

> إن الجانب السياسي، طابع الأشخاص، عبقرية الناس، الجوانب التي يكون بها التاريخ الخاص بهذا الإسفار البحري، وفي طريقه هو، الناس القائمون بالتمدين، ذات أهمية للتاريخ بصورة عامة ولتيار المدنية الكبير - كل هؤلاء يُضحى بهم هنا أو يجري إخضاعهم للجانب الوصفي والمبالغ فيه، لتذوقية فنيةٍ تضطر إلى أن تضخمهم حيث تعجز عن تطبيق نفسها على أي شيء عدا الخرائب أو الأطلال النادرة.

إن كون هذه الملاحظات تنتقد نقصاً أساساً في رواية **سالامبو** تظهره رسائل فلوبير اليائسة التي كتبها أثناء عمله في الكتاب. وهكذا فهو يكتب إلى أحد أصدقائه:

> أنا الآن مملوء بالشكوك في الكل، في الخطة العامة. إنني أعتقد أنه يوجد عدد من الجنود أكثر من اللازم. هذا هو التاريخ، أنا أعلم ذلك جيداً. ولكن إذا كانت أية رواية مملة كما هو أي أثر علمي ينتج لمجرد كسب المال، إذن طابت ليلتك، إن هناك نهاية للفن... أنا أبدأ الآن حصار قرطاجة. إنني ضائع بين الأجهزة الحربية، وفتحات الحصون والعقارب، وأنا لا أفهم أي شيء منها، لا أنا ولا أي شخصٍ آخر.

ولكن ماذا يمكن أن يعني عالم موقظ مجدد بهذا الشكل بالنسبة لنا؟ وعلى افتراض أن فلوبير حلّ بنجاحٍ جميع المشاكل التي أثارها

فنياً - فهل يحمل عالم مطروح على هذا النحو أي مغزى حقيقي حيّ لنا؟ إن مفارقات فلوبير بالنسبة للمواضيع التي لا تعنينا، والتي هي فنية لأنها لا تعنينا، هي سمات مميزة جداً لأهواء أو أمزجة المؤلف، إلا أنها تملك أيضاً نتائجها الجمالية الموضوعية المعروفة مسبقاً لدينا. وسانت - بوف ينفي أن يكون لعالم «**سالامبو**» هذه الأهمية بالنسبة لنا. وهو يستخدم حجةً مهمة تبين أن شيئاً من التقليد القديم الخاص بالرواية التاريخية لا يزال حيّاً فيه. فهو يشك في ما إذا كان بمقدور أحد أن يعالج الماضي السحيق فنياً، وما إذا كان ممكناً جعل هذا الماضي موضوع رواية تاريخية حية فعلاً. «إن المرء يستطيع إعادة بناء العصور الماضية، ولكنه لا يستطيع إعادتها إلى الحياة». وهو يشير بخاصةٍ إلى العلاقة الحية المستمرة بين موضوعات سكوت والحاضر، وإلى الحلقات الحية المتعددة التي تمكننا من أن نعيش حتى العصور الوسطى السحيقة.

إلّا أنّ اعتراضه الرئيس على فكرة رواية «**سالامبو**» محصور بهذا الشك العام. وهو يقول إن موضوع فلوبير يحتل موقعاً خاصاً، قصياً، منفصلاً، حتى بين موضوعات الماضي.

> بماذا اهتم بالصراع بين تونس وقرطاجة؟ أن تتحدث إليَّ عن الصراع بين قرطاجة وروما، فتلك مسألة أخرى! هناك أنا منتبهٌ، هناك أنا مشارك. وفي الصراع المرير بين روما وقرطاجة يكون كامل مستقبل المدنيّة في خطر؛ وإن حضارتنا ذاتها تعتمد عليه...

وعلى هذا الاعتراض الحاسم لا يملك فلوبير جواباً ملموساً. «ربما كنتَ مصيباً في اعتبارك الرواية التاريخية منطبقةً على الماضي، ومن المحتمل جداً أن أكون أنا قد فشلت».

إلّا أنّه لا يملك شيئاً أكثر ملموسيةً ليقوله عن هذه المسألة. وهو بينما يرفض الأهمية الفنية للصدق الآثاريّ، يكتفي بالتحدث عن العلاقة الجوهرية داخل العالم التاريخي الذي اختاره وصوّره على هذا النحو. وهو يذهب إلى أنه مصيب أو مخطئ اعتماداً على ما إذا كان ناجحاً أو غير ذلك بالنسبة لهذا الانسجام الجوهري.

وعدا هذا، فهو يدافع عن موضوعه وتصويره بمسحةٍ أكثر غنائية وتعبيراً عن سيرته الذاتية. فهو يقول: «إنني أعتقد حتى بأنني كنت أقل قسوةً على الإنسانية في **سالامبو** مما في **مدام بوفاري**. إن في حب الاستطلاع، أي الحب الذي جعلني أسعى وراء ديانات وشعوب هالكة، شيئاً من الأخلاقية والعاطفية؛ هكذا يبدو لي الأمر».

إن المقارنة بين **سالامبو ومدام بوفاري** لا تأتي من فلوبير نفسه. إنها تقع مسبقاً في انتقاد سانت - بوف. ويحلل سانت - بوف شخصية **سالامبو** قائلاً:

> إنها تتحدث إلى ممرضتها، وتفضي إليها بلواعج قلقها الغامضة، وإحساسها المكبوت بالضيق، وبفتور همتها... إنها تتطلع إلى شيء مجهول وتحلم به وتناديه. إنّه وضع أكثر من بنت واحدة من بنات حواء، قرطاجية أو غيرها. وإلى حدٍّ ما فهو وضع **مدام بوفاري** في البداية، حين أصبحت الحياة مملة لها جداً، فتذهب وحيدة إلى حقل الزان في بانيفيل... حسناً، تعاني سالامبو المسكينة بطريقتها الخاصة نفس الإحساس برغبة التوق والكبت الغامضة. وقد غيّر المؤلف، لا أكثر، وبفن عظيم، مكان هذا التفجع المكبوت في القلب والأحساسيس، وحول هذا التفجع إلى **أسطورة**.

وفي سياقٍ آخر، هو يقارن موقف فلوبير العام مع شخوصه

التاريخيين بأسلوب شاتوبريان في التصوير. ويقول إن **سالامبو** فلوبير هي أقل شبهاً بهانيبال من ڤيليدا، عذراء شاتوبريان الغاليّة.

إن النقد الموجه إلى **التحديث** مضمّن بوضوح في هذه المقارنات، بالرغم من أن سانت - بوف لا يخلق نقطة خلاف أو نقاش من هذه المسألة، وغالباً ما يبدي قدراً كبيراً من التسامح تجاه التحديث. كما ليس لاحتجاج فلوبير أية علاقة بمشكلة التحديث المنهجية العامة. وهو يعتبر أن هذه المسألة بديهية. ويقتصر خلافه على المقارنات الملموسة التي يعقدها سانت - بوف. وهكذا يقول:

> أمّا بالنسبة لبطلتي، فإنني لا أدافع عنها. وحسب رأيك فهي تشبه. . . ڤيليدا، مدام بوفاري. كلا، أبداً! إن ڤيليدا نشطة، ذكية، ومدام بوفاري الأوروبية تثيرها انفعالات متعددة؛ أمّا سالامبو فهي بالعكس، متأصلة في فكرة راسخة. إنها مهووسة، ونموذج من القديسة تيريزا. وماذا يهم؟ إنني لست متأكداً من واقعها، إذْ لست أنا، ولا أنت، ولا أي واحدٍ، ولا القديم أو الحديث، بقادرٍ على أن يعرف المرأة الشرقية، لأن من المستحيل مرافقتها.

إنّ فلوبير لا يحتج إلّا على الشكل الملموس للتحديث الذي عزاه سانت - بوف إلى شخصية سالامبو. أما التحديث نفسه فهو يعتبر أمراً بديهياً. لأنّ من غير المهم فعلاً أن ينسب المرء إلى شقيقة هانيبال سيكولوجية برجوازية صغيرة فرنسية من القرن التاسع عشر أو سيكولوجية راهبة إسبانية من القرن السابع عشر. وإلى هذا يجب أن يضاف أن فلوبير هو، طبعاً، يقوم أيضاً بتحديث سيكولوجية القديسة تيريزا.

وهذا ليس جانباً ضئيل الشأن في عمل وتأثير فلوبير. فهو يختار

موضوعاً تأريخياً ليس لطبيعته الاجتماعية - التاريخية الداخلية أية أهمية بالنسبة له، ولا يستطيع أن يضفي عليه إلا مظهر الواقع بأسلوب منظرانيٍّ مزوّقٍ خارجيّ عن طريق التطبيق الوجداني لعلم الآثار. ولكنه في نقطةٍ معينةٍ يضطر إلى إقامة صلة مع كلٍّ من نفسه والقارئ، وهو يفعل هذا بتحديث سيكولوجية شخوصه. والمفارقة الفخور والمريرة التي تزعم بأن الرواية ليس لها ما يصلها بالحاضر إطلاقاً هي مجرد مفارقة دفاعية تكافح تفاهات عصره. ونحن نرى من تفسيرات فلوبير التي سبق أن اقتبسناها أن **سالامبو** كانت أكثر من مجرد تجربةٍ فنية. وهذا هو السبب في أن تحديث الشخوص يستلزم أهمية مركزية، وهو المصدر الوحيد للحركة والحياة في هذا المنظر القمري، المتجمد، ذي الدقة الآثارية.

وطبيعي أنها رؤية وهمية شبحية للحياة. إنها وهمٌ يفكك أو يحلّ واقع الأشياء المفرط في موضوعيته. وفلوبير هو، في وصف الأشياء المنفردة لبيئة تأريخية، أكثر دقةً ومرونةً من أي كاتب آخر قبله. إلّا أنّ هذه الأشياء لا صلة لها إطلاقاً بحياة الشخوص الداخلية. وحين يصف سكوت مدينةً في القرون الوسطى أو موطن عشيرة استكتلنديةٍ، تكون هذه الأشياء المادية جزءاً لا يتجزأ من حياة ومصائر الناس الذين تعود سيكولوجيتهم بأكملها إلى نفس المستوى من التطور التأريخي، وهو نتاج نفس المجموعة الاجتماعية - التاريخية، كهذه الأشياء المادية. وهذا هو الأسلوب الذي أنتج به الكتّاب الملحميّون القدامى «كلي أو إجمالي الأشياء» الخاصة بهم. وعند فلوبير، لا توجد مثل هذه الصلة بين العالم الخارجي، وسيكولوجية الشخوص الرئيسة. وأثر غياب الصلة هذا هو التقليل من قيمة الدقة الآثارية للعالم الخارجي: إنّه يصبح عالم **أزياء وتزويقات** دقيقة تأريخياً، ولا يتجاوز إطاراً صورياً تكشف داخله قصة حديثة صرف.

إنّ تأثير سالامبو الفعلي هو في الحقيقة متصل أيضاً بهذا التحديث. وقد أعجب الفنانون بمأثرة أوصاف فلوبير. إلّا أن تأثير سالامبو نفسها كان تقديم صورة مبرزة، أو نموذج مُزيّن، للأشواق الهستيرية والعذابات التي تعانيها فتيات الطبقة الوسطى في المدن الكبيرة. أمّا التاريخ فقد اكتفى بتقديم منطلقٍ مزيّن، تذكاري لهذه الهستيريا، التي تتبدد حالياً في مشاهد تافهة وقبيحة، والتي اكتسبت بهذا جوّاً مأساوياً، بدافع الانسجام مع طابعها الحقيقي. والتأثير قويّ، إلّا أنّه يدل على أن فلوبير، بسبب حقده على النثر الضحل في زمانه، كان قد أصبح غير أمينٍ موضوعياً، وشوّه النِّسَبَ الفعلية للحياة. ويكمن تفوق رواياته البرجوازية الفنيّ بالضبط في حقيقة أن التناسب فيها بين العاطفة والحدث، بين الرغبة وترجمتها إلى أعمال، يتطابق مع طابع العاطفة والرغبة الاجتماعي - التاريخي الفعلي. وفي **سالامبو**، تكون العواطف، وهي بذاتها غير تذكارية أبداً، مُخلّدة تذكارياً بصورة زائفة ومشوهة، وبالتالي فهي، داخلياً، غير متوازية مع مثل هذا الإبراز الفني. والطريقة التي اعتبرت بها سالامبو نموذجاً خلال انحطاط الدعوة الملكية الواضح وردّ الفعل النفسي الذي بدأ ضد اتجاه زولا الطبيعي، يوضحها على أفضل وجه التحليل الذي يعطيه لها بول بورجيه، فهو يقول:

> إنّه قانون دائم بالنسبة له (أي فلوبير: غ. ل) وهو أنّ الجهد البشري يجب أن ينتهي مُجْهَضاً، وقبل كل شيء بسبب أن الظروف الخارجية تعاكس أحلام الإنسان، وثانياً لأن الظروف الملائمة هي الأخرى لا تستطيع منع الروح من التهام نفسه إرضاءً لحلمه الذي لا سبيل إلى تحقيقه. إن رغبتنا تطفو أمامنا مثل حجاب تانيت، وزايمف المزخرف،

أمام سالامبو. وفيما هي لا تستطيع الإمساك به، تضنى الفتاة في يأس. وما إن تمسك به حتى يتوجب عليها أن تموت.

إنّ هذا التحديث يحدد تركيب الحبكة. ويتشكل أساسه بفكرتين حافزتين لا تتصلان إلّا اتصالاً خارجياً فقط: صراع «تاج ودولة» بين قرطاجة والمرتزقة المتمردين، وقصة حب سالامبو نفسها. وارتباط إحداهما بالأخرى خارجي تماماً، ومن المحتم أن يبقى كذلك. وسالامبو غريبة عن مصالح وطنها، عن صراع الحياة والموت الذي تخوضه المدينة التي ولدت فيها، قدر غربة مدام بوفاري عن مهنة زوجها الطبيّة. ولكن بينما يمكن في الرواية البرجوازية جعل هذه اللامبالاة أداة حَبْكة تكون فيها إيما بوفاري في المقدمة، بالضبط لأنها غريبة عن الحياة اليومية الإقليمية، لدينا بدلاً من ذلك هنا قصة «تاج ودولة»، وهي فخمة ظاهرياً وتتطلب من ثَمَّ استعداداً واسعاً، ليس لمصير سالامبو أية علاقة عضوية به. والصلات هي جميعاً إما مجرد مصادفات أو ذرائع خارجية. ولكن، في طرح القصة، لا بدّ للذريعة الخارجية حتماً من أن تكبت وتخنق الفكرة الرئيسة. وتحتل المناسبات الخارجية الجزء الرئيس من الرواية، أمّا الفكرة الأساس فهي تُقَلّص إلى قصة صغيرة.

إن غياب العلاقة هذا بين التراجيديا الإنسانية، التي هي ما يثير اهتمام القارئ، والتصرف السياسي، يبين بوضوح التغير الذي مرّ به فعلاً الحس التاريخي في هذا العصر. والمؤامرة السياسية ليست عديمة الحياة فحسب لأنها مخنوقة بأوصاف أشياء تافهة، بل لأنها لا تملك أية علاقة ملموسة بأي شكل محسوس من الحياة الشعبية يمكن أن نعيشه. والمرتزقة في هذه الرواية هم نفس نوع الكتلة المنفلتة اللاعقلانية الفوضوية الشبيهة بسكان قرطاجة. وصحيحٌ أنّ الرواية

تخبرنا بتفصيل كاملٍ كيف ينشأ النزاع، أي حقيقة أن المرتزقة لم تدفع إليهم أجورهم، وفي أية ظروف يتحول هذا النزاع إلى حرب. ومع ذلك فليست لدينا أية فكرة عن القوة الدافعة الاجتماعية - التاريخية والإنسانية الفعلية التي تؤدي إلى وقوع الاشتباكات بالطريقة التي تقع بها. وهذه تبقى حقيقة تاريخية لاعقلانية بالرغم من تصوير فلوبير المفصل. ولما كانت الدوافع الإنسانية لا تنطلق عضوياً من أساس اجتماعي - تاريخي ملموس، وإنما تُعطى لشخصيات معزولة في شكل مُحَدَّث، فهي لا تؤدي إلّا إلى تشويش كامل الصورة إلى درجة أكبر، وتقلّص أكثر من ذي قبل الواقع الاجتماعي لكامل القصة.

إن هذا يتضح بأجلى صورة في قصة حب ماثو. وسانت - بوف، في تحليله هذا المرتزق المجنون بالحب، يعيد إلى الذاكرة بصواب روايات القرن السابع عشر المسماة بالتاريخية، التي ظهر فيها ألكسندر الكبير، أو سيريس أو جينسيريخ، أبطالاً صرعى بالحب. «إلا أن ماثو عاشقاً، هذا الغولياث الإفريقي، الذي يتصرف بانفلاتٍ وحمق صبياني أمام سالامبو، يبدو لي زائفاً تماماً. إنه خارج الطبيعة كما هو خارج التاريخ».

ثم يبدي سانت - بوف ملاحظة صائبة عن السمة الخاصة بفلوبير هنا، وهي الجديد في هذا التشويه للتأريخ بالمقارنة مع القرن السابع عشر: ففيما كان العشاق في الروايات القديمة رقيقين وعاطفيين، يمتلك ماثو صفة متوحشة بهيمية. وباختصار، إن تلك السمات الوحشية والحيوانية يجري تأكيدها وتوضع موضع الصدارة، وهي السمات التي تقع عند زولا في وقت لاحق بوصفها سمات مميزة لحياة العمال والفلاحين العصريين. وهكذا فإن تصوير فلوبير «نبوئي». إلّا أنّه ليس كذلك بالمعنى الذي كانت عليه أعمال بلزاك نبوئية، أي متوقعّةً التطوّر المستقبليّ الفعليّ للأنماط الاجتماعية، بل فقط بمعنى

أدبي - تأريخي، أي متوقعاً تشوّه الحياة العصرية اللاحق في أعمال الطبيعيين.

ودفاع فلوبير ضد هذا النقد الذي يوجهه سانت - بوف يبعث على الاهتمام إلى درجةٍ بالغة، ثم يلقي ضوءاً على جانب آخر من هذه الطريقة في معالجة التاريخ. وهذا هو الأسلوب الذي يدافع به عن نفسه ضد تهمة التحديث في شخصية ماثو: «إن ماثو **يطوف خلسة كمجنون** حول قرطاجة. والجنون هو الكلمة الصحيحة. ألم يكن الحب، كما تصوّره القدامى، جنوناً، لعنة، مرضاً منزلاً من الآلهة؟».

إن هذا الدفاع يستند، ظاهرياً، إلى أدلة تأريخية. ولكن ظاهرياً فقط، لأن فلوبير لا يتفحص طبيعة الحب الفعلية داخل الحياة الاجتماعية في العصور الماضية، أي صلة أشكاله السيكولوجية المختلفة بالأشكال الأخرى للحياة القديمة. ونقطة انطلاقه هي تحليل **لفكرة** الحب المعزولة، كما نجدها في تراجيديات قديمة معينة. وفلوبير مصيبٌ عندما يقول مثلاً إن حب فيدرا في مسرحية يوريبيديس، «**هيبوليتس**»، مطروح كانفعال مفاجئ أصابتها الآلهة به في براءة. بيد أنّه تحديث للحياة القديمة لاتأريخي إطلاقاً أن يُؤخذ مجرد الجانب الذاتي لمثل هذه الصراعات التراجيدية ومن ثمّ تضخيم هذا وجعله «خصوصية سيكولوجية» لكامل العصور القديمة. ومن الواضح، أن الحب والعاطفة الفردية اقتحما في بعض الحالات حياة الناس «فجأة» وسبّبا صدامات مأساوية كبيرة. وصحيحٌ أيضاً أن هذه الصدامات كانت أكثر ندرةً في الحياة القديمة منها في فترة التطوّر من العصور الوسطى حتى الأوقات الحديثة، حين وقعت مشاكل مماثلة، وإن كان ذلك بشكل مختلف، انسجاماً مع الظروف الاجتماعية المتغيرة. وإظهار الانفعال على نحوٍ خاص في صور القدامى يتصل أوثق اتصال ممكن بالأشكال الخاصة لتفتت المجتمع القبلي في

العصور الماضية. إلّا أنّ هذا هو النتيجة الأيديولوجية النهائية لتطوّرٍ خاص. وإذا نزعت هذه النتيجة إذن عن سياقها الاجتماعي - التاريخي، وإذا عزل جانبها الذاتي - السيكولوجي عن الأسباب التي أنتجته، وإذا كانت نقطة تحول الفنان إذن هي ليست الوجود بل فكرة معزولة، فمهما تكن أدلة المرء التاريخية الظاهرية فإن طريقه الوحيد إلى هذه الفكرة هو عبر التحديث. وليس إلّا في خيال فلوبير يجسد ماثو الحب القديم. وفي الواقع، هو نموذج نبوئي للسكّيرين المتفسخين والمجانين لدى زولا.

إن هذه العلاقة بين معالجة التاريخ من وجهة نظر فكرةٍ ما وتصويره بوصفه مجموعة خليطة من الأغراب الخارجي والعصرانيّة الداخليّة، هي على درجة كبيرة من الأهمية لكامل التطوّر الفنيّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بحيث يجوز لنا أن نبيّنها بمثل آخر. فريتشارد فاغنر، الذي كشف نيتشه عن نقاط تشابهه مع فلوبير بذكاء حاقد، يكتشف حب الأخ - الأخت لدى سيغموند وسيغليندي في الـ(ايدا). وهذه ظاهرة شاذة تبعث على الاهتمام بشكل استثنائي، وقد صُيِّرت «مفهومة» عن طريق عرضٍ مسرفٍ من الأبهة المزوقة والسيكولوجية الحديثة. وقد كشف ماركس في كلمات موجزة تزييف فاغنر للعلاقات الاجتماعية - التاريخية. ويقتبس إنجلز في كتابه: «**أصل العائلة**» رسالة ماركس هذه: «هل كان ممكناً يوماً ما أن يحتضن أخ أختاً بوصفها عروساً؟». ورداً على «الآلهة الفاسقة» لفاغنر التي تطيّب، بأسلوب عصري جداً، مكائد حبها بشيء من غشيان المحارم، أجاب ماركس «في الأزمان البدائية، الأخت **كانت** الزوجة، وكان ذلك أخلاقياً». ومثال فاغنر يوضح على نحو أوضح حتى من مثال فلوبير كيف أن المرء، مبتدئاً من فكرة معزولة وليس من وجود فعليّ، ينتهي حتماً بتحريف وتشويه التاريخ. وما يتبقى هو حقائق التاريخ عديمة

الروح، الخارجية، (وهنا الحب بين الأخ والأخت)، المحشوة بحساسيةٍ عصريةٍ كلياً، والقصة القديمة. أما الحدث القديم فهو لا يقوم إلا بمهمة إضفاء منظرانية على هذه الحساسية العصرية، وإضافة فخامةٍ تزويقية إليها هي، كما رأينا، لا تستحقها.

ومع ذلك، لا يزال لهذه المسألة جانب آخر له أهمية استثنائية بالنسبة للتطورات الحديثة، فكما رأينا، إن الفراغ الداخلي في الأحداث الاجتماعية - التأريخية، الذي يتركه الانشقاق بين الأحداث الخارجية والسيكولوجية المحدثة للشخوص، يؤدي إلى البيئة التاريخية الشاذة أو الغريبة. والحدث التاريخي المفرغ بهذا الأسلوب الذاتي من عظمته الباطنية، يتوجب عليه أن يكتسب تاريخية زائفة بوسائل أخرى. وذلك أن التوق إلى الهروب من تفاهة الحياة البرجوازية العصرية هو بالضبط ما ينتج هذه الموضوعات التاريخية.

ومن بين أهم وسائل إنتاج هذه التاريخية الزائفة التشديد على القسوة. وقد سبق أن رأينا كيف أن أهم نقاد الفترة وأكثرهم تأثيراً، وهما تين، وبرانديس، يندبان غياب هذه القسوة لدى سكوت. أما سانت - بوف، وهو ينتمي إلى جيل أقدم، فهو يلاحظ حضورها وهيمنتها في «**سالامبو**» بتضايق كبير: «إنّه يزرع الوحشية. إن الرجل طيب، ممتاز، أمّا الكتاب فقاسٍ. إنّه يعتقد بأنّه دليل قوة أن يظهر متوحشاً في كتبه».

ويكاد يكون من غير الضروري لكل من يعرف «**سالامبو**» اقتباس أمثلة. وسأذكر فقط التضارب الكبير أثناء حصار قرطاجة: ففيما يكون تجهيز الماء مقطوعاً وتموت المدينة كلها عطشاً، يتفشى أسوأ أنواع الجوع في معسكر المرتزقة. ويشعر فلوبير بالبهجة في تقديم صور مفصلة وقاسية عن آلام الجماهير في قرطاجة وحواليها. ولا توجد أيّة إنسانية في هذه المعاناة؛ إنها مجرد عذاب رهيب، جنوني. وما من

فردٍ واحد بين الجماهير موصوف وصفاً منفرداً، أمّا المعاناة فلا تلد أي صراع في الحركة قد يهمنا أو يستحوذ علينا.

وهنا يمكننا أن نرى التعارض الحاد بين الطرح القديم والطرح الجديد للتاريخ. ولم يكن كتّاب الفترة الكلاسيكية للرواية التاريخية مهتمين بأحداث التاريخ السابق القاسية والمرعبة إلا بقدر ما كانت تعابير ضرورية عن أشكال محددة من الصراع الطبقي (مثلاً، قسوة الملكيين في غرب فرنسا عند بلزاك)، وكذلك بسبب أنها ولدت ضرورة أو حاجة مماثلة للانفعالات والتناقضات الكبيرة... إلخ، (بطولة الضباط الجمهوريين أثناء ذبح الملكيين إياهم في نفس الرواية). ووضع العمليات القاسية في التطور الاجتماعي في علاقة ضرورية وواضحة، والعلاقة بين هذه وعظمة المقاتلين الإنسانية، يسلبان الأحداث قسوتها ووحشيتها. وهذا لا يعني بأي حال أن القسوة والوحشية تُزالان أو يُخفف من وطأتهما - وهو التعنيف الذي وجّهه تين وبرانديس إلى سكوت - ، إنهما تُعطيان فقط مكانهما الصحيح ضمن مجموع السياق.

إن فلوبير يبتدع تطوراً حين تصبح بربرية موضوع الكتابة والطرح، والوحشية والقسوة، أهدافاً بذاتها. وتكتسب هذه السمات موقعها المركزي بسبب الطرح الضعيف لما هو المسألة الرئيسة - أي التطوّر الاجتماعي للإنسان. والحقيقة فهي، لنفس السبب، تكتسب أهمية أكبر حتى مما يبرره هذا الموقع. ولما كانت العظمة الفعلية تُستبدل في كل مكان بالسعة - إذْ تحل الروعة المزوقة في التضادات مكان العلاقات الاجتماعية - الإنسانية - فإنّ البربرية والقسوة والفظاعة والوحشية تصبح بدائل عن عظمة التاريخ الفعلي المضاعة. وفي نفس الوقت، فإن هذه تنبع من التوق المَرَضيّ لدى الإنسان العصري إلى الهروب من ضيق الحياة اليومية الخانق، وهو توق يعكسه هذا الإنسان

في هذه التاريخية الزائفة. وينتج الاشمئزاز من مكائد المنصب الصغيرة والتافهة الصورة المثالية للسجين الجماهيري، سيزاري بورجيا.

لقد شعر فلوبير باستياء عميق من اتهام سانت - بوف. إلّا أنّ اعتراضاته على الناقد لا تتجاوز شعوراً بالأذى. وهذا ليس مصادفة. ذلك أن الجانب المفرط الحساسية والعالي الأخلاقية الذي يملكه فلوبير على الضد من إرادته يصبح منشئ أو بادئ العنصر الوحشي في الأدب الحديث. إنّ تطوّر الرأسمالية لا يهدم ويُتفِّه فحسب، بل يُوَحِّش أيضاً.

إن توحيش الشعور هذا يظهر نفسه في الأدب إلى حد متزايد أبداً، وعلى أوضح صورة في وصف ورسم الحبّ، حيث يحظى الجانب الجسدي - الجنسي بتفوق متزايد على العاطفة نفسها. ولنتأمل كيف قصر مصوّرو الحب العظام - شكسبير، غوته، وبلزاك - أنفسهم على مجرد تلميحات في وصفهم الفعل الماديّ نفسه. والاهتمام الذي يبديه الأدب الحديث في هذا الجانب من الحب هو من جهة ينبع من التوحيش المتزايد لانفعالات الحب الفعلية، الذي يقع في الحياة نفسها، وله من جهة أخرى نتيجة مؤداها أن الكتّاب مجبرون على البحث عن موضوعات أكثر إثارة للإعجاب، وأكثر شذوذاً وانحرافاً... إلخ، لكي يهربوا من الرتابة.

وفلوبير نفسه، يقف، في هذا المجال، عند بداية هذا التطور. وإنها سمةٌ مميزة جداً بالنسبة له ولكامل تطوّر الرواية التأريخية خلال فترة انهيار الواقعية البرجوازية، أن تكون هذه الاتجاهات أكثر صراحة في رواياته التأريخية مما هي في صوره عن المجتمع الحديث.. وفي كليهما، يجري التعبير عن كره تفاهة وابتذال وخسة الحياة البرجوازية والاشمئزاز منها بقوة متساوية، ولكن على نحوٍ مختلف انسجاماً مع اختلاف الموضوع. وفي رواياته المعاصرة، يركز فلوبير هجومه

الساخر على تصوير الحياة البرجوازية وعلى الرجل البرجوازي الاعتيادي. وبوصفه فناناً بارزاً يحقق بذلك صورة دقيقة جداً لتلك الكآبة الموحشة التي هي جانبٌ فعلي من جوانب هذه الحياة اليومية. واتجاهات فلوبير الطبيعية هي التي تحول بالضبط بينه وبين أي شذوذ في معالجته الأشكال اللاإنسانية في الحياة الرأسمالية. إلّا أنّ روايته التاريخيّة، كما رأينا، اعتبرها هو تحرراً من قيود هذه السطحية الرتيبة. وكل ما كان وجدانه الطبيعي قد أجبره على استنكاره في صورته عن الواقع المعاصر قد وجد مكاناً هنا. فمن حيث الشكل - الاغتناء بالحيوية والتأريخية التزويقية لبيئة غريبة - ، ومن حيث المحتوى - الانفعالات الشاذة في أقصى مداها وفرادتها - وهذا هو المكان الذي نرى فيه بوضوح المحدوديات الاجتماعية والأخلاقية والأيديولوجية لهذا الفنان العظيم والصادق. فبينما هو يكره بإخلاص الحاضر الرأسمالي، ليس لكرهه أية جذور في تقاليد الماضي أو الحاضر الشعبية والديمقراطية العظيمة، وبالتالي ليس له أي منظور مستقبلي. وكرهه لا يتجاوز تأريخياً الهدف المرسوم له. وهكذا إذا كانت العواطف المكبوتة، في الروايات التاريخية، تفتح عنوة قيودها، فإن الجانب الشاذ - الفردي من الإنسان والرأسمالي هو الذي يأتي إلى المقدمة، أي تلك اللاإنسانية التي تحاول الحياة اليومية نفاقاً إخفاءها وإخضاعها. والمتفسخون اللاحقون يصورون فعلاً هذا الجانب من اللاإنسانية الرأسمالية بسخريةٍ متبجحةٍ. وعند فلوبير، يظهر هذا في أضواء ملونة خاصة بتذكاريّة رومانتيكية - تأريخية. وهكذا لا تصبح الجوانب التي يكشفها هنا فلوبير من الطريقة الجديدة في تصوير الحياة واسعة الانتشار إلّا في وقت لاحق، وهو نفسه لم يكن عالماً بأنها اتجاهات عامة بحد ذاتها.

بيد أن التناقض بين قَرَف فلوبير الدائم القائم على الزهد من الحياة

العصرية، وهذه التجاوزات اللاإنسانية النابعة من خيالٍ مستهترٍ ومعتوه، لا يغير من حقيقة أنّه يبدو هنا واحداً من أهم المبشرين بتجريد الإنسان من شخصيته الإنسانية في الأدب الحديث. وليست هذه اللاإنسانية، بطبيعة الحال، هي في كل حالة استسلاماً بسيطاً ومباشراً إلى الاتجاهات المفرغة للشخصية الإنسانية، تلك الاتجاهات المرتبطة بالرأسمالية، التي هي الحالة البسيطة والأكثر عمومية، في الأدب كما في الحياة. والشخصيات المهمة في أزمة الانحطاط هذه، فلوبير، بودلير، زولا، وحتى نيتشه، يعانون من هذا التطوّر ويعارضونه بضراوة. إلّا أن أسلوب معارضتهم يؤدي إلى توسيع في أدب التَحْوين الرأسمالي في الحياة.

إنّ هذا التحديث للمشاعر والأفكار والآراء، مصحوباً بالصدق الآثاري تجاه الأشياء والأزياء التي لا تعنينا، والتي لذلك لا يمكن أن تظهر إلّا شاذة أو غريبة، هو الأساس الوحيد الذي يمكن أن تثار عليه نظرياً، على نحو صحيح وملموس، مسألة **اللغة** في الرواية التاريخية. ومن المألوف اليوم معالجة المشاكل اللغوية بشكل منفصل عن المسائل الجمالية العامة، مسائل الأنواع الملموسة... إلخ، إلّا أنّ كل ما ينتجه هذا هو «مبادئ» تجريدية، و(بالمثل تجريدية) أحكام ذوقية ذاتية. وهكذا، إذا انطلقنا الآن إلى مشاكل اللغة في عمل أول كاتب حدَّث وغرَّبَ التاريخ، توجب علينا أن نعتبرها الأثر الفني الأخير لتلك الاتجاهات التي رأيناها عاملةً سابقاً في انهيار الرواية التأريخية الكلاسيكية كلاً.

من الواضح أن مشكلة «المفارقة التاريخية الضرورية» تلعب، لغوياً، دوراً حاسماً. ومجرد حقيقة أن جميع الملاحم تفسير لشيءٍ **ماضٍ** يقيم علاقةً لغويةً وثيقةً بالحاضر. وذلك أن قصّاص الوقت الحاضر هو الذي يتحدث إلى قرّاء الوقت الحاضر عن قرطاجة أو

عصر النهضة أو عن العصور الوسطى الإنكليزية أو روما الإمبراطورية. وينجم عن ذلك إذن أن استخدام الألفاظ المهجورة يجب أن يستبعد من اللهجة اللغوية العامة للرواية التاريخية بوصفه تصنعاً سطحياً. والمهمة هي **تقريب** فترة ماضية من قارئ في الوقت الحاضر. وإنه لقانونٌ عام من قوانين الفنّ القصصي أن ينجم هذا التقريب عن أحداث مطروحة طرحاً مجسداً، وإنه لفهم سيكولوجية الناس في العهود البعيدة علينا أن نفهم ونحس أنفسنا قريبين من ظروف حياتهم الاجتماعية والطبيعية، ومن تقاليدهم... إلخ.

ومن المؤكد أن تطبيق هذا على التاريخ أصعب من تطبيقه على الحاضر. إلّا أنّ مهمة الملحمة هي نفس الشيء من الناحية الجوهرية. فكاتب ملحميّ له شأنه - مثلاً غوتفريد كيلير، رومان رولان أو غوركي - يقص طفولته، لن يفكر أبداً في استخدام لغة الأطفال لكي ينقل محاولاته الأولى في الاتجاه في الحياة، أي تلمساته لطريقه وثرثراته الطفلية. إنّ الصدق الفنيّ يكمن في أن تترجم ترجمةً صحيحةً مشاعر وآراء وأفكار طفلٍ ما إلى لغة يستطيع أن يفهم كل هذا بها بسهولة القارئ البالغ. ومبدئياً، لا يوجد سبب آخر ليكون شخص من القرون الوسطى مصوراً باستخدام لغة مهجورة أفضل وأصدق مما يُصوَّر طفل بتقليدٍ لغويّ لثرثراته الأولى. ولهذا السبب فإن الوسائل اللغوية للرواية التاريخية هي، **مبدئياً**، غير مختلفة عن الوسائل اللغوية للرواية المعاصرة.

إن الموقف الفلوبيري من التأريخ يؤدي حتماً إلى تحلل اللغة الملحمية. وهذا ينطبق حتى على كاتب متميز إلى حدٍّ كبير ببراعة الأسلوب مثل فلوبير نفسه. وفلوبير فنان عظيم الشأن، وفنان في الكلمة كبير جداً، إلى درجة يستحيل معها أن يرغب في إثارة موثوقية تأريخية عن طريق لهجةٍ مهجورة متساوقة. إلّا أنّ المعاصرين الأقل

شأناً يذعنون بسهولة إلى هذا الشكل اللغويّ التأريخي الزائف والمغري كل الإغراء. وهكذا، فإنّ (مينهولد) في ألمانيا قلّد بذكاءٍ مسلسل الأحداث التاريخي القديم لحرب الثلاثين عاماً في روايته «**العرّافة الكهرمانية**»، بحيث يخيل للقارئ أنه يقرأ لا قصةً عن الماضي بل ملاحظات عن «وثيقة حقيقية» معاصرة.

ومن غير ريب، إنه أمر طبيعي بالنسبة للملحمة، ولا سيما الملحمة التاريخيّة، أن تجعل الحدثَ المرويَّ يبدو فعلياً وحقيقياً. إلّا أنّها غلطةٌ من أغلاط الطبيعيين الاعتقاد بأن هذه الموثوقية يمكن أن تتحقق بتقليد اللغة القديمة. وهذا التقليد لا يساعد بأي قدرٍ يذكر كموثوقيةٍ آثاريةٍ ظاهرية أو خارجية إذا لم تُجعل العلاقات الاجتماعية - الإنسانية الجوهرية قريبةً من القارئ. وتحقيق الأخيرة تجعل الموثوقية الطبيعية أمراً غير ضروري في كل حالة. ويقول هيبيل، الذي أثنى على رواية «**العرّافة الكهرمانية**» إجمالاً، وبحججٍ صحيحة، ونَسَبَ حساسيةً فنية عالية إلى مؤلفها في جوانب أخرى، يقول عن ما يدعى بموثوقية اللغة في الرواية: «إنّ للغة البطل الواقعية مكانة في الرواية وفي الأدب بصورة عامة بقدر مكانة جزمته الحقيقية في صورةٍ زيتية».

إن هذه الموثوقية هي في أية حال لا قيمة لها ما لم ينتسب الشخوص إلى نفس المنطقة اللغوية وهذا وحده يظهر طابع الاتجاه الطبيعي في أيّ رأيٍ يفضل استخدام اللغة المهجورة. ويسخر بوشكين من هذه النظريات عن «الأرجحيّة» في الشعر، ويتساءل هازئاً كيف يفترض، وفقاً لنظريةٍ كهذه، أن فيلو كتيتيس ما في الدراما الفرنسية يفرح لأصوات ابن وطنه اليوناني المفقود منذ فترة طويلة. وقد عبّر هيبيل، في انتقاده مينهولد الذي استشهدنا به قبل قليل، عن فكرة مماثلة: «لو كان مينهولد صائباً، لترتب في الرواية والمسرحية على أيّ ألمانيّ قديم أن يتحدث بلغة ألمانية قديمة، والإغريقي بإغريقيته،

والروماني برومانيته، ولما كان ممكناً أن تُكتب ترويلوس وكريسيدا، ويوليوس قيصر، وكوريولانوس، وليس من قبل شكسبير على الأقل». ويبين هيبيل أن رواية «**العرّافة الكهرمانية**» تمارس تأثيرها الفني بالرغم من لغتها المهجورة وليس بسبب هذه اللغة.

إنّ من المهم تأكيد طابع المدرسة الطبيعية في استخدام اللغة المهجورة هذه. وآية ذلك، مرة أخرى، أن هذا الاستخدام ليس مشكلة خاصة بالرواية (أو المسرحية) التاريخية، وإنما هو مجرد انحلال طبيعي خاص يستبدل وصف الشخوص الفعلي بتوافه منظرانيّة. وإذا كان غيرهارت هوپتمان في روايته «**فلوريان غاير**» عاجزاً عن تصوير العداءات الطبقية الرئيسة داخل معسكر الفلاحين المتمردين، وإذا كان، بالتالي، غوتز، ويندل، هيپلر، كارل ستات، بيبينليبن، جيكوب كوهل. . . إلخ، لا يكسبون أية ملامح سياسية وتأريخية، إذن كم كانت مفيدة لغة ذلك العصر «الموثوقة»؟ إنّ غوته، من جهة أخرى، قادر، بغير «موثوقية» اللغة هذه، على أن يعطي صورة مؤثرة للانقسام بين الفرسان في مصائر غوتز وفيزلينجين. وهوپتمان مثل مفيد على نحوٍ خاص. إنه يملك سمعاً حساساً بشكل غير اعتيادي تجاه مختلف المصطلحات واللهجات. وهو مصيب دائماً تقريباً عندما يستطيع التشخيص بهذه الطريقة. إلّا أن هذه القدرة ذاتها تبرهن على أنها ذاتها شيء ثانوي، لأن حيوية شخوصه تختلف اختلافاً هائلاً بالرغم من هذه القدرة، حيث تعتمد على مبادئ تصويرٍ تتجاوز إلى حدٍّ كبيرٍ الاستنساخ اللغوي الأمين لارتفاع وانخفاض الطبقة الصوتية في كلام شخص أو زمان ومكان معين.

لقد اقتبسنا عمداً أمثلةً دراميةً هنا، والسبب هو أنه في الدراما، وهي شكل «الحاضر» (غوته - Gegenwartigkeit)، سيبدو هناك اضطرار إلى ترك الشخصية تتحدث بلغتها «الفعلية» (أي المهجورة)

أقوى مما في الملحمة، حيث يتحدث قصّاص اليوم عن شخصيات الماضي، ويهيئ لها أيضاً وسائل التعبير اللغوية الشكلية. ونستطيع أن نرى من هذا كم هو سخيف، بصورة خاصة، استخدام اللغة المهجورة في الرواية التأريخية. إن الأعمال، العواطف، الآراء والأفكار التي تُنقل إلينا هي أعمال وعواطف وأفكار **كائنات إنسانية ماضية**. والشخوص يجب أن يكونوا حقيقيين مضموناً وشكلاً معاً؛ إلا أن اللغة هي ليست بالضرورة لغتهم، إنها لغة الروايةِ ذاتها.

أما في المسرحية، فالمسألة مختلفة. إلا أن الاستنتاج الذي يستخلصه الاتجاه الطبيعي من هذا الاختلاف وهمي تماماً وقد يكون أخطر. وعدا النتائج السخيفة التي أشار إليها بوشكين وهيبيل، فإن حقيقة أن الحركة والشخوص والحوار المسرحي لها شكل الحاضر تعني أنها يجب أن تكون حاضراً بالنسبة للمتفرج، **بالنسبة لنا**. وهكذا يجب أن تكون لغة الدراما أكثر فورية، ومفهومة على نحو أكثر مباشرة من لغة القصة. والمجال الأكبر الذي هو ممكن وضروري لـ«المفارقة التاريخية الضرورية» في الدراما التاريخية (التي بحثناها بإسهاب في القسم السابق) يقرر أيضاً لغة الدراما.

أما بالنسبة للملحمة، فلا يعني رفض استخدام الألفاظ أو الأساليب المهجورة التحديث. وحدود «المفارقة التاريخية الضرورية» في الدراما تتعين بالمثل بالموثوقية التاريخية للأفعال والأفكار والعواطف والآراء لدى الناس. وهكذا بينما يبقى بروتس أو قيصر شكسبير ضمن هذا الحد، تكون كوميديا شو، «**قيصر وكليوباترا**»، مُحْدَثَة كلياً، بالرغم من أن ذلك على نحو رائع.

وعند فلوبير ليست هذه المسألة حادة تقريباً كما هي عند الطبيعيين اللاحقين. ومع ذلك، يستطيع سانت - بوف فعلاً أن يسخر من سلسلة كاملة من التفاصيل «الموثوقة» - استخدام حليب الكلاب وسيقان

الذباب كمواد تجميلية وأشياء غريبة مماثلة. إلّا أن هذه ليست مصادفة عند فلوبير، ولا مجرد محاولة لإحداث نتيجة مؤثرة، ذلك أن مثل هذا بعيد جداً عن فنان للكلمة على جانب كبير من الجدية والإخلاص. إنها تنبع، في حالته أيضاً، من مبادئ مشتقة من الطبيعيّة. ولا يمكن أن يؤدي مبدأ موثوقية الوصف والحوار الفوتوغرافية. . . إلخ، إلى أية نتيجة أخرى. والبحث في القواميس الفنية، دائم الصخب، الذي يستمر في الرواية المعاصرة لتصوير كل شيء في دقة مهنيةٍ من جهة، ولترجمته بمصطلح اختصاصي من جهة أخرى، لا بدَّ أن يؤدي في الرواية التاريخية إلى اتجاه أو مدرسة آثارية. ولا يرغب الكاتب في أية من الحالتين في أن تكون أهدافه مفهومة بصورة عامة على أنها الأساس المادي، الوسيط المادي للتصرفات الإنسانية. إنها تظهر أمام القارئ غريبة وغير مألوفة نوعاً ما، من جهة، (فكلما كانت غريبة أثارت مزيداً من الاهتمام)، ومن جهة أخرى في مصطلح الشخص الملقن، الذي لا يمكن توقع فهمه حتى من جانب خبراء الاختصاصات القريبة.

وفي المناقشات حول الرواية التاريخية، غالباً ما يبدو تحديث اللغة **المقابل المناقض** لاستخدام اللغة المهجورة. والحقيقة، إنهما اتجاهان **متصلان** يكيّف ويكمل أحدهما الآخر بصورة متبادلة. والحاجة إلى تحديث اللغة تبرز بالمثل من مفهوم لاتأريخي أو معارض للتاريخ خاصٍّ بمشاعر وآراء وأفكار الناس. وكلما كان الموقف التاريخي الملموس من وجود ووعي عصر تأريخي مملوءاً بالحياة، كما هو في الرواية التاريخية الكلاسيكية، كان من الطبيعي تجنب مصطلحات عالم عاطفي وثقافي غريب على الفترة الماضية، تلك المصطلحات التي لا تجعل من مشاعر وآراء وأفكار **كائنات إنسانية ماضية مفهومة لدينا**، بل تنسب إليها مشاعرنا. . . إلخ.

وعلى حين يكون غرس الأفكار الأساس السيكولوجي للاتجاه الطبيعي، فإن أساسه الاجتماعي - التاريخي هو القياس. وقد سمعنا كلمات فلوبير ذاته عن سالامبو ونماذجها العصرية في خلافه مع سانت - بوف. ونحن نرى نفس التحديث على امتداد هذا الخط. فمثلاً يشكو سانت - بوف من تصوير فلوبير اجتماع المجلس في قرطاجة. ويجيب فلوبير قائلاً:

أنت تسألني من أين **أنا جئت بفكرة مجلس قرطاجة؟** ولكن من جميع البيئات المتشابهة لزمن الثورة، من اجتماع البرلمان الأميركي، حيث كان أعضاؤه حتى عهد قريب يتبادلون الضربات بالعصي ويطلقون النار على بعضهم الآخر بالمسدسات، تلك العصيّ والمسدسات التي كانت تحمل (كالخناجر) في أكمام السترات أو المعاطف. ثم إن لقرطاجيٍّ أنا لياقة أكثر مما لدى الأميركيين، حيث لم يكن هناك أي جمهورٍ حاضراً.

واضحٌ أن تحديث اللغة، بمفهومٍ كهذا عن الأساس والسيكولوجية الاجتماعيين، **أمر لا مفرَّ منه**. والمفهوم نفسه يجري تحديثه عن طريق القياس. فمجلس قرطاجة هو برلمان أميركي ناقصاً شرفة المتفرجين، وسالامبو هي قديسة تيريزا تحت ظروف شرقية... إلخ. وليس إلّا شيئاً متناسقاً مع ذلك أن تتلقى أيضاً المشاعر والآراء والأفكار التي غُرست في الشخوص لغةً محدثة.

وفي **سالامبو**، تبدو جميع اتجاهات الانحطاط في الرواية التأريخية في شكل مركّز: التخليد التزويقي، سلب الحيوية، التَحْوين، وفي نفس الوقت جعل التأريخ شيئاً خاصاً. إن التاريخ يصبح منظراً واسعاً مهيباً لأحداث شخصية وذاتية وخصوصية بشكل صرف. وينتمي

هذان الطرفان الزائفان انتماءً وثيقاً إلى بعضهما الآخر ويظهران، باستقلال عن فلوبير، في عمل ممثل المدافعين عن الرواية التاريخية في هذه الفترة (كونراد فيرديناند مايير)، في تركيب مختلف.

إن تطور الاتجاه الطبيعي نفسه، ولا سيما في انتقاله إلى ذاتية غنائية وإلى انطباعية، يؤكد الاتجاه نحو جعل التاريخ خصوصياً. والروايات التاريخية تظهر إلى الوجود حين يتطلب الأمر تفكيراً جاداً من القارئ قبل أن يتمكن من البرهنة على أن قصصها لا تقع في الحاضر. ورواية موپاسان، **حياة**، التي هي بحد ذاتها عمل رائع ومثير للاهتمام، هي نموذج هذا الاتجاه. فموپاسان يعطينا، بواقعية سيكولوجية كبيرة، قصة زواج، صحوة زوجة من وهمها، وانهيار كامل حياتها. إلّا أنه لسبب غريب معين، يحدد زمان الرواية في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهكذا فهي تبدأ في فترة إعادة النظام الملكي ويستغرق حدثها العقود القلائل المقبلة.

وموپاسان، بوصفه كاتباً له أهميته، يمسك بالجوانب الخارجية الصرف للزمن الذي يصوّره. إلّا أنّ حدث الرواية الجوهري «عديم الزمن» تماماً أو سرمدي. فعودة النظام الملكي، وثورة تموز، وملكية تموز... إلخ، وهي أحداث لا بدّ أن تترك، موضوعياً، انطباعاً عميقاً جداً في الحياة اليومية لبيئة أرستقراطية، لا تلعب عملياً أي دور إطلاقاً عند موپاسان والطريقة التي وُضعت بها القصة الخصوصية ضمن زمن معين خارجيةٌ صرف. والطابع الخصوصي الصرف للحدث يسلبها من أي طابع تاريخي.

ونفس الاتجاه موجودٌ بشكل أكثر بروزاً في رواية ياكوبسن الباعثة على الاهتمام تماماً: «**السيدة ماري غروبه**». وياكوبسن يدعو كتابه «**بواطن من القرن السابع عشر**»، مؤكداً بذلك بشكل برنامجيّ اتجاهه نحو الوصف التفصيلي. وهو لا يحذف الخلفية التاريخية بشكل مستمرٍّ

كما يفعل موپاسان. فالحروب والحصارات. . . إلخ، موصوفة، وعلاقة التقسيم الزمني للأحداث في القصة الخاصة بتأريخ الدانمارك يمكن اقتفاؤها خطوة فخطوة. ولكن ليس إلا علاقة التقسيم الزمني (الكرونولوجي). والحروب تُشن، والصلح يُعقد، إلّا أن القارئ لا يفهمها، كما لا يهتم بها. ولا علاقة للحدث المركزي بهذه الأحداث.

ونحن نجد هنا ذات السمة المميزة الموجودة في سالامبو. إذْ لما كانت الرواية لا تستند إلى مشاكل شعبية، بل إلى المشاكل السيكولوجية لمرتبة عليا **غير مرتبطة** بمشاكل تاريخية عامة، فإن كل الروابط الممكنة بين الأحداث التاريخية والمصائر الخاصة مقطوعة. وياكوبسن، شأنه في ذلك شأن فلوبير، يأخذ شخصاً وحيداً كبطلةٍ له. وسلسلة الإخفاقات التي تعانيها في بحثها عن «البطل» تؤلف حدث الرواية. إنها مشكلة عصرية نموذجية. أما المصدر الذي مكّن الكاتب من وضع قصته في القرن السابع عشر فهو غير مهم. وبوصفها مصيراً **نموذجياً**، تأخذ قصته (ماري غروبه) مكانها في زمن ياكوبسن نفسه، أي النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ولما كان الجزء الرئيس من القصة يعتمد على إحساس محدَّث، فمن المفهوم أن لا تستطيع البيئة التأريخية والأحداث أن تؤلف، مرة أخرى، أكثر من مشهد تزويقي. وكلما كانت تفاصيل البيئة التأريخية أكثر موثوقية، وكلما كانت كذلك الشخصيات الثانوية والمشاهد المنفردة. . . إلخ، كان لا بدّ أن يكون التباين أكبر بين هؤلاء والمأساة السيكولوجية للبطلة، وكان لا بد أن يصبح مصيرها أكثر شذوذاً في هذه البيئة.

وهنا، كما عند موپاسان، تُصَوَّر مشكلة فعلية من مشاكل الحياة المعاصرة. ولكنها، وحتى أكثر مما لدى موپاسان، مقطوعة عن الحياة الاجتماعية، ولا يجري تصويرها إلّا من حيث أسبابها وآثارها

السيكولوجية. ومن ثمّ، وفي كلتا الحالتين، تصبح الخلفية التأريخية اعتباطية صرف. وفي كلتا الحالتين، ينتج الوضع التأريخي تفسيراً واهناً وشاذاً لما يجب أن يكون صورةً للحاضر.

إنّ هذا الاتجاه نحو جعل التأريخ خصوصياً سمة مميزة عامة للانحلال الوليد أو الناشئ في الواقعية العظيمة. وطبيعيّ أن هذا يصحّ على الرواية المعاصرة أيضاً، حتى عندما تكون الأحداث المعاصرة المهمة ذات تأثير مباشر في الحدث. والتغير في علاقة هذه الأحداث بالتجارب الخاصة للشخوص الرئيسين لا يغيّر فقط وظيفتهم في الحدث نفسه، بل كذلك ظهورهم في كامل تركيب عالم الرواية. والرواية التأريخية الكلاسيكية - وفي أعقابها الرواية المعاصرة الواقعية العظيمة - تختار شخوصاً مركزيين هم، بالرغم من كون شخصياتهم شخصيات «منتصف الطريق»، وهي التي حللناها بإسهاب سابقاً، ملائمون مع ذلك للوقوف عند نقطة التقاء الصدامات الاجتماعية - التأريخية الكبيرة. والأزمات التاريخية هي العناصر المباشرة التي تتألف منها المصائر الفردية للشخوص الرئيسين، وعلى ذلك فهي تؤلف جزءاً لا يتجزأ من الحدث نفسه. وبهذا الشكل فإنّ الفرديَّ والاجتماعي - التاريخي متصلان اتصالاً لا ينفصم في ما يتعلق بكل من خلق الشخوص والحدث.

وهذا الأسلوب في التصوير هو مجرد التعبير الفنيّ عن تلك التأريخية الأصيلة - أي مفهوم التأريخ باعتباره مصير الناس - التي حفزت أو دفعت الكلاسيكيين. وكلما تفككت هذه التأريخية، ظهر كل شيء اجتماعي مجرد «بيئة»، بيئة منظرانية أو خلفية جامدة. . . إلخ، يفترض أن تكشف إزاءها التواريخ الفردية أو الخصوصية الصرف. والتعميم يأخذ في وقتٍ واحد شكل جعل الشخصيات «السوسيولوجية» أناساً عاديين وغرس «نماذج» من الخارج في خلق الشخوص

والحدث. ومن البدهي أنه كلما كانت الأحداث الاجتماعية كبيرة، كانت أهميتها التأريخية منظورة، وكان هذا النوع من التصوير حتمياً. وصورة اندلاع الحرب الفرنسية - البروسيّة في رواية زولا، «**نانا**»، وصورة الأحداث التاريخية في رواية «**ماري غروبه**» لا تختلفان من حيث الجوهر في مفهومهما العام، أياً قد يكون اختلافهما من الناحية التقنية والأسلوبية.

ولربما وجد حتى الكثير مما تجب معرفته بهذا الشأن من الكتّاب الواقعيين الإنكليز المهمين في الفترة الانتقالية، لأن موپاسان وياكوبسن ينتميان فعلاً إلى مرحلة أكثر تقدماً في هذا التطور. ونود أن نأخذ بإيجاز مَثَلَ ثاكيري. إنّ ثاكيري كاتبٌ واقعيّ انتقادي بارز. وله روابط عميقة مع أفضل تقاليد الأدب الإنكليزي، ومع الحملات الاجتماعية الكبيرة في القرن الثامن عشر، التي يعالجها بإسهاب في عدة دراسات انتقادية مهمة. وبصورة واعية، ليس له أية مصلحة في فصل الرواية التاريخية عن الرواية الاجتماعية - الانتقادية، أي في تحويل الرواية التأريخية إلى نوع أدبيّ خاصٍّ بها، كان، بصورة عامة، النتيجة الموضوعية لهذا التطور. ومع ذلك، فهو لا يستند إلى الشكل الكلاسيكي للرواية التاريخية، أي إلى سكوت. وبدلاً من ذلك، يحاول أن يطبق تقاليد الرواية الاجتماعية في القرن الثامن عشر على نمطٍ جديدٍ من الرواية التاريخية. وقد قلنا من قبل إن أحداث القرن الثامن عشر التاريخية قد جرى تضمينها في الرواية الواقعية الإنكليزية ولا سيما من جانب ڤيلدينغ وسموليت، وإن كان ذلك بقدر ما دخلت في اتصال مباشر مع حياة الأبطال الشخصية. وهكذا، فمن وجهة نظر المفهوم العام والاتجاهات الفنية لهذه الفترة، لم يكن ذلك عَرَضيّاً ولم يؤثر فعلاً في المشاكل الرئيسة في الروايات.

إن ثاكيري يتسلم بصورة واعية، إذن، هذا الأسلوب في التصوير

في رواياته التاريخية، إلّا أن وجهة نظره وهدفه الفني مختلفان جداً عن وجهات نظر وأهداف كتّاب القرن الثامن عشر الواقعيين. فطريقة فهم الأخيرين للتأريخية نمت بشكل طبيعي من الاتجاهات الاجتماعية - الانتقادية، الواقعية. وكانت واحدة من الخطوات المتعددة نحو ذلك المفهوم عن التأريخ، عن الحياة الاجتماعية والطبيعية، الذي بلغ ذروته عند سكوت أو بوشكين. وفي حالة ثاكيري، تنبع هذه العودة إلى أسلوب وتركيب روايات القرن الثامن عشر من سبب أيديولوجي مختلف جداً، ومن خيبة ظن عميقة ومريرة في طبيعة السياسة، وتعبّر خيبة الظن هذه عن نفسها تعبيراً ساخراً. وباستئناف أسلوب القرن الثامن عشر، يرغب ثاكيري في فضح التبرير أو الدفاع المعاصر.

إذن، هو يرى المحنة في تصوير الأحداث التاريخية كاختيار بين العنصر العام المثير للإشفاق والأخلاق الخاصة، تمجيد أحدهما أو رسم الآخر رسماً واقعياً. وهكذا، فحين يأخذ بطله، هنري إيزموند، وهو يروي قصته الخاصة - في نقطة انتقال القرن السابع عشر إلى القرن الثامن عشر - يناهض جدلاً التواريخ الرسلية بروايات ڤيلدينغ، وحين يدافع في نقاش مع إديسن عن حقوق المذهب الواقعي في وصف الحرب ضد التزويق الشعري، فإن لغته - لغة الذكرى - تأخذ لهجة الفترة بشكل جميل، إلا أنها في ذات الوقت تعبّر عن معتقدات ثاكيري الفنية الخاصة. وأساس هذا الأسلوب هو فضح البطولة الزائفة، ولا سيما البطولة الشهيرة التي أبرزتها الأسطورة التاريخية. ويتحدث إيزموند عن هذا، أيضاً، حديثاً حيوياً ورائعاً:

أي منظر أكثر مهابة وجلالة من منظر ملك كبير في المنفى؟
ومن هو أجدر بالاحترام من رجل شجاع في سوء طالعه؟
لقد رسم المستر إديسن مثل هذه الشخصية في رائعته كاتو.

ولكن فلنفرض أن كاتو يسرف في الشراب في الحانة مع خادمة عند ركبته، ودزينة من رفاق الهزيمة المخلصين والمترنحين من السكر، وصاحب حانة ينادي مطالباً بقائمة حسابه، ثمّ تضاع حالاً كرامة سوء الحظ.

إنّ ثاكيري يستلزم هذا الكشف لينزع عن التاريخ شعره المستعار، لكي ينفي أن يكون التأريخ الإنكليزي والفرنسي قد حدث في بلاطَيْ ويندسور وفرساي فقط.

وطبيعيّ أن إيزموند هو الذي يقول كل هذا وليس ثاكيري نفسه. والصورة ليس المقصود بها أن تكون صورة موضوعية للعصر، بل مجرد سيرة البطل الذاتية. ولكن إلى جانب أن هذه العلاقة بين الأخلاق الخاصة والأحداث التأريخية متشابهة جداً مع ما يقابلها في رواية «**معرض الغرور**» مثلاً، فإن تركيب رواية «**هنري إيزموند**» لا يمكن أن يكون عرضياً لدى كاتب عظيم الشأن وواعٍ مثل ثاكيري. والسيرة الذاتية هي شكل مناسب لفضح ثاكيري للعظمة الزائفة. فكل شيء تمكن رؤيته من قرب الحياة الخاصة اليومية، وينهار الباعث الزائف على الإشفاق للبطل المصطنع والمتصوَّر ذاتياً، وهو معروض بالطريقة الميكروسكوبية. وهذا هو المقصود. فقد رأى البطل الملكَ لويسَ الرابع عشر وهو في شيخوخته. ويقول إيزموند إنّ لويس ربّما كان بطلاً لكتاب، لتمثال، لجداريّةٍ، «ولكن ماذا أكثر من رجل بالنسبة لمدام مانتنون أو الحلاق الذي حلق شعره، أو المسيو فاغون، طبيبه الجراح؟». إنّ القرب يدمّر العظمة المزعومة عند مارلبره، المطالب بعرش ستيوارت وعدة أشخاص آخرين. وحين يتم فضح كل خدعة تأريخٍ عن الرجل العظيم، لا يبقى إلّا صدقُ الناس الذين هم فوق الحدِّ المتوسط قليلاً، القادرين على التضحية الفعلية، كالبطل نفسه.

إنّ هذه الصورة متساوقةٌ بشكل ملحوظ. ولكن أهي صورة فعلية للعصر كما قصد ثاكيري؟ إن إجابة ثاكيري على محنته هو سليمة بما فيه الكفاية. إلّا أن المحنة ذاتها ضيقة وخاطئة. وهناك طريق ثالث: هو، في الحقيقة، ما تفعله الرواية التاريخية الكلاسيكية. ومن المسلّم به أن الفترة التالية «الثورة المجيدة» والمنتهية بتنصيب آل هانوفر على عرش إنكلترا هي قطعاً ليست إحدى أكثر الفترات بطولةً، لا سيما في ما يتعلق بسلوك ونشاط مؤيدي إعادة ستيوارت. إلّا أننا نتذكر أن سكوت، أيضاً، كان قد صوّر هذه المحاولات لإعادة ستيورات (في **ويڤيرلي**، ولفترة لاحقة، في **روب روي** وفي **القفاز الأحمر**)، ولم يجعل من السلالة الحاكمة أو أنصارها شيئاً مثالياً كما لم يوفّر على أحدٍ منهم. ومع ذلك، كانت صورة التاريخ التي رسمها عظيمة ودرامية وغنية بالصراع العميق في كل مرحلة. وسرُّ هذه الأبعاد العظيمة يمكن الكشف عنه في سهولة. فسكوت يعطي صورة واسعة **وموضوعية** لكلٍّ من القوى التاريخية التي تقود إلى انتفاضات ستيوارت وتلك القوى التي تحكم عليها سلفاً بشكل حتمي. وفي المركز من هذه الصورة العشائر السكوتلندية، التي تضطرها إلى اليأس ظروف اقتصادية واجتماعية، ويضللها مغامرون. ومصير المطالب بالعرش نفسه تراجيدي - كوميدي عند سكوت، أما مصير أنصاره الإنكليز فهو إما كوميدي أو مثير للشفقة. والأخيرون غير مرتاحين لنظام الحكم الهانوفري، ومع ذلك يلتزمون الصمت لأنهم على درجة من الجبن والتردد لا يقوون معها على التحرك، ولأنهم لا يجرؤون على المخاطرة برفاههم المادي؛ ولأن نموّ الرأسمالية في إنكلترا قضى على التمييز بين تملُّك الأرض الإقطاعي والرأسمالي. ومع ذلك، لما كانت خلفية التحرك المعاناة الفعلية والبطولة الواقعية (مهما تكن في غير أوانها ومضلّلة) لشعبٍ ما، تفقد الأحداث كل

سماتها التافهة والسافلة والاعتباطية، كلّ ما فيها من فرديٍّ وخاصٍّ محض.

إلا أن ثاكيري لا يرى الشعب. إنه يهبط بقصته إلى مكائد الطبقات العليا. وبطبيعة الحال فهو يعرف أتمّ المعرفة بأن هذه التوافه محصورة بالطبقة التي يصفها، وهو لا يخبرنا بشيء عن العملية التأريخية الفعلية. وليس من باب الصدفة أن يلقي عهد كرومويل، أي فترة الشعب الإنكليزي البطولية، ظله في النقاش. إلّا أنه يبدو أن هذه الفترة اختفت كلياً، وأن الحياة التي توصف يجري تحويلها كلياً إلى أحداث تافهة وخاصة. أما موقف الشعب تجاه ما يحدث فلا يكشف عنه إطلاقاً. ومع ذلك، كان هذا هو الوقت الذي كان يعاني فيه أولئك الذين خاضوا معارك الحرب الأهلية، وفي مقدمتهم متوسطو المزارعين وصغار مالكي الأرض وعامّة المدن، خراباً اقتصادياً ومعنوياً نتيجة تطور الرأسمالية العاصف. ولم ينهض الأبطال الجدد، الليودايتيون والتشارتيون، من التربة التي أخصبتها دماؤهم، إلّا في وقت متأخر جداً. وعن هذه المأساة، التي هي الأساس الواقعي لحدوث الكوميديات - التراجيدية والكوميديات «في القمة»، لا يقول ثاكيري شيئاً.

إلّا أنه يبدّد بذلك الموضوعية التأريخية، وكلما حرّك شخصيته نفسياً بالإرغام، كانت هذه النفسية الخاصة أكثر غموضاً، وظهرت أكثر صُدَفيةً في أي منظورٍ تأريخي. والسيكولوجية ليست خاطئة؛ بل بالعكس، إنها تبين بدقةٍ بالغة الطبيعة الصدفية لوجهات النظر السياسية لدى الشخوص. إلّا أنّ هذا، من باب المصادفة، لا يمكن إلّا أن يظهر زائفاً حقاً، إذا وضع ضمن سياق طبقي موضوعي حيث يبدو عاملَ ضرورةٍ تاريخية. وينضم ويڤيرلي سكوت أيضاً إلى انتفاضة ستيورات عَرَضاً، إلّا أن وجوده هناك هو مجرد أن يكون مبرزاً أو

مميّزاً لأولئك الذين تكون الانتفاضة بالنسبة لهم ضرورة اجتماعية - تأريخية. إلّا أن الصورة التي يُظهر بها ثاكيري مارلبره صورة خاصة صرف. وهو يقول إن بطله قد أصبح عدواً لدوداً وليس نصيراً متحمساً من أنصار مارلبره لمجرد معاملةٍ سيئةٍ في أحد السداد المقامة لدرء خطر الفيضان. والصورة المسخ أو الكاريكاتورية الناجمة هي على درجة يشعر معها ثاكيري مضطراً إلى مقابلة ذاتيته هو بتصحيحات إضافية وملاحظات على مذكراته. إلّا أنّ هذه التصحيحات لا تقلل من هذا التجانف إلّا نظرياً، فهي لا تستطيع أن تمنح شخصية مارلبره أية صورة مجسدة موضوعية - تأريخية.

إنّ هذه الذاتية تحط من شأن جميع الشخصيات التأريخية التي تظهر في الرواية. ولا ترى إلا الجانب «المفرط في إنسانيته» عند سويفت، وهكذا لا بدّ أن نعتبره متآمراً ومحترفاً دنيئاً، إذا لم تكن لدينا صورة له مختلفة عن أعماله **ذاتها**. ولكن حتى الشخصيات التي يصفها إيزموند بتعاطفٍ واضح، من أمثال ستيلي وإديسن، كاتبي العصر الشهيرين، يجري الحطّ منها موضوعياً، لأن شخصياتها لا تكشف عن شيء أكثر من العادات الاجتماعية الاعتيادية في الحياة الخاصة اليومية. وما يجعل من هذه الشخصيات ممثلة للعصر ذات أهمية، ومنظِّرة للأحداث الاجتماعية الكبيرة، يستَبْعده من القصة مفهوم ثاكيري العام. وتأثير صحيفتها، «**ذي سبيكتيتر**»، الذي انتشر عبر كامل أوروبا البرجوازية المتعلمة، معروف جداً وبشكل كافٍ في كلٍّ من التأريخ وتأريخ الأدب، إلى جانب أنه كان، إلى درجة كبيرة، بسبب استخدام الأحداث اليومية أساساً للمحاججة وإظهار المعنويات المنتصرة الجديدة لدى البرجوازية الناشئة. إن الصحيفة المذكورة تظهر في رواية «**هنري إيزموند**»، أيضاً؛ فالبطل يستغل صداقته الشخصية مع محرري الصحيفة لكي يسخر من غزل المرأة التافه التي يحبها وبذلك

يمارس تأثيراً خلقياً مفيداً فيها. وما من ريب في أن مقالات كهذه ظهرت فعلاً في الصحيفة. إلّا أن تقليص دورها التأريخي إلى قصص خاصة من هذا النوع يعني، موضوعياً، تشويه التأريخ، وإنزال قيمته إلى مستوى التافه والخاص.

إن ثاكيري عانى ولا شك نتيجة هذا التناقض. وفي رواية تأريخيةٍ أخرى، «**الڤيرجينيون**»، يعبّر عن عدم ارتياحه. ويذهب إلى أن من المتعذر على الكاتب المعاصر أن يعرض شخوصه في سياق حياتهم المهنية، وعملهم الفعلي... إلخ. وعلى الكاتب أن يقصر نفسه على الانفعالات - الحب أو الغيرة - من جهة، وعلى الأشكال الخارجية للحياة الاجتماعية (بالمعنى «الدنيوي» السطحي) من جهة أخرى. وبهذا يروي ثاكيري بإيجازٍ ودقةٍ بالغة، السقوط الحاسم لفترة بداية انهيار الواقعية - وإن كان بغير فهمٍ للأسباب الاجتماعية الفعلية وعواقبها الفنية. فهو لا يعتبر هذا السقوط نتيجة مفهوم عن الإنسان ضيق وأحادي الجانب، ونتيجة واقع أن الشخوص جاءوا عائمين من التيارات الرئيسة في الحياة الشعبية وبالتالي من مشاكل وقوى العصر المهمة فعلاً.

لقد كان الكتّاب الواقعيون الحقيقيون قادرين على رسم هذه الجوانب من الحياة الإنسانية على نحوٍ شاعريّ ومجسّد، لأن جميع القوى الاجتماعية في أعمالهم كانت لا تزال تأخذ شكل علاقات إنسانية. وهكذا فإن نكسةً لها خطرها، كالإفلاس الذي تهدَّدَ العجوز أوزبالدستن في رواية «**روب روي**»، تمكّن سكوت من أن يستنتج من دراما الموقف الاجتماعية - الإنسانية مختلف الممارسات التجارية لدى تجار غلاسكو بغير أية أوصاف للبيئة مملة. وعند تولستوي، تكون المواقف المختلفة من حياة الجيش المهنية التي يتخذها أندريه بولكونسكي، نيقولاي روستوف، بوريس دروبيتسكوي وبيرغ... إلخ،

ومختلف وجهات النظر في الزراعة والقنانة التي يتخذها بولكونسكي العجوز والشاب، هي مقومات للقصة عضوية ولا تتجزأ، ولتطور هؤلاء الشخوص الإنساني والنفسي.

وإذْ تصبح المواقف تجاه المجتمع والتاريخ خاصةً أكثر فأكثر، تتلاشى هذه العلاقات المنظور إليها نظرة ازدهاء. وتبدو الحياة المهنية ميتة؛ وكل شيء يغور تحت رمال صحراء النثر الرأسمالي. والطبيعيون المتأخرون - حتى زولا - يرون النثر في وضوح ويستغلونه ثم يضعونه في المركز من الأدب، إلا أنهم لا يفعلون سوى تثبيت وتخليد سماته الذاوية، محددين صورتها بوصفٍ لبيئة «الشيء - الشبيه». وما أعلنه ثاكيري، بإحساس غريزي سليم، وإن كان منطلقاً من موقف زائف، بأنه غير قابل للتصوير يتركونه كما هو، مبدلين الصور بأوصاف بحتةٍ - يفترض أن تكون علمية، ورائعة من حيث التفصيل - لأشياء وعلاقات أشياء.

وثاكيري واقعي أكثر وعياً، وأقوى ارتباطاً بتقاليد الواقعية الحقيقية من أن يسير على هذا الطريق الطبيعي. ولهذا فهو يهرب إلى خلف، إلى ما وراء الشكل الكلاسيكي - والمتعذر تحقيقه في نظره - للرواية التاريخية، إلى تجديد مصطنع لأسلوب التنويرية الإنكليزية. إلا أن استخدام الأساليب المهجورة هذا لا يمكن أن يؤدي إلا إلى نتائج مشكوك فيها، كما يفعل في غير هذا من الأماكن. ويقود السعي وراء أسلوبٍ ما إلى الأسْلبة، دافعاً في بهرجةٍ جوانب الضعف في مفهوم ثاكيري العام عن الحياة الاجتماعية إلى السطح، مؤكداً إياها على نحوٍ أشد مما كان ينوي بصورة واعية. ورغبته الوحيدة هي فضح العظمة الكاذبة، البطولة الزائفة. ومع ذلك، فإن تأثير أسلبته، كما رأينا، هو إظهار كل شخصية تاريخية، مهما تكن أهميتها، في ضوء مهين وأحياناً مدمِّر كلياً. وهو يرغب في أن يقابل هذا بالنبل الداخلي الحقيقي

للمعنويات البسيطة، إلا أن أسلبته تحيل شخوصه الإيجابيين نماذج للفضيلة مملة ولا تطاق. وصحيح أن التقاليد الأدبية في القرن الثامن عشر تضفي تماسكاً على أعماله، ولهذا أثر مفيد في وقت يأخذ فيه الاتجاه الطبيعي بتحطيم الشكل القصصيّ. ومع ذلك، ليس هذا التماسك إلا أسلوبياً، فهو لا يمس أعماق الصورة؛ وبالتالي، ففي أقصى الحالات، لا يستطيع إلا أن يغطي «المشكوك فيه» الذي ينشأ عن جعل التاريخ خاصاً، إلا أنه لا يحله.



٣ - مذهبُ المعارضة العاميّة الطبيعي

إن قوة الاتجاهات غير الملائمة للأدب تتبين بأقصى تأثير حيث يكافحها الكتّاب مكافحة واعية، إلّا أنهم في الممارسة يقعون تحت تأثيرها. وقد رأينا أنّ الاتجاه الطبيعي، بتحديد نفسه تحديداً **مانعاً** برسم الواقع المباشر رسماً أميناً، سلب الأدب قوته في إعطاء صورة حيّةٍ وديناميكية لقوى التاريخ الدافعة الأساسية. والرواية التاريخية، حتى تلك التي أنتجها كتّاب لهم شأنهم مثل فلوبير وموپاسان، تنحط إلى مجموعة من الأحداث. ولا توجد أية علاقة بين التجارب الفردية الخاصة، على نحو قَصريّ، للشخوص والأحداث التاريخية. ويتوقف الشخوص عن أن يكونوا تاريخيين فعلاً؛ وتصبح الأحداث التاريخية خارجية وقائمة على الإغراب ومحض ستارة خلفية مزوقة في مسرح ما.

إنّ كل هذه الاتجاهات المعاكسة فنياً تنبع من تطور البرجوازية الاجتماعي والسياسي العام بعد ثورة ١٨٤٨. ولكن هنا أيضاً، يجب ألا تُصوّر العلاقة بين اتجاهات العصر العامة ومسائل الشكل الأدبي تصويراً مفرطاً في الدقة والمباشرية. فتأثير هذه الاتجاهات سلب الرواية التاريخية طابعها الشعبي. والكتّاب لم يعودوا يملكون القوة (وفي غالب الأحيان الإرادة) ليعيشوا التأريخ بوصفه تأريخ الشعب،

أي بوصفه عملية تطور يلعب فيها الشعب الدور الرئيس سلبياً وإيجابياً، أي في الحركة وفي المعاناة.

وحيثما كان اهتمام الكتّاب المباشر هو البرجوازية، كان مفهومهم عن التاريخ - كما هي الحال عند فلوبير - تزويقياً وقائماً على الإغراب: إنهم يحاولون خلق صورة مضادة لنثر الحياة البرجوازية اليومية الكئيب، المقفر، الكريه والمحتقر. أما التاريخ، وهو يومض زاهياً في مسافته وبُعده وكونه شيئاً آخر، فمهمته تحقيق التوق العظيم للهروب من عالم الوحشة الراهن هذا.

إلّا أن الأمر مختلف مع الكتّاب الذين لا تزال روابطهم مع الشعب، والذين يتخذون آلام الشعب في ظل الضغط المخيف من «القمة» نقطة الانطلاق لآرائهم وتصويرهم الفني.

وهم يعبّرون عن ردّ فعلهم تجاه عالم النثر البرجوازي السائد بشكٍّ وازدراء وكره مماثل. ومع ذلك، فليس صحواً جمالياً وأخلاقياً نقياً هو ما يحدد عملهم، وإنما الحقد والغضب الذي تحمله جماهير الشعب الواسعة التي بقيت رغباتها الحقيقية غير منجزة على يد الثورات البرجوازية من عام ١٧٨٩ حتى عام ١٨٤٨.

ويعلم كل دارسي الحركة الطبيعية في الأدب أن الدور الذي لعبه فيها وعي البروليتاريا الاشتراكي المبكر كان، إلى درجة كبيرة، سلبياً. ولحقيقة «الأمّتين» الآخذة بالبروز باستمرار والتي لا سبيل إلى إنكارها تأثير ذو حدين أو مزدوج جداً في الأدب. فحيث تستمر في المجتمع روح الديمقراطية الثورية أو حيث تهيمن الاشتراكية على عقول الكتّاب من ذوي الشأن، يمكن أن تظهر أشكال من الواقعية جديدة ومهمة. ولكن في أوروبا الغربية بعد ثورة ١٨٤٨، يكون الكاتب مغرَّباً عن المشاكل الاجتماعية الشاملة، وتكون رؤيته مقصورة على واحدةٍ أو أخرى من «الأمّتين». وقد سبق أن رأينا، وسنظل نرى، النتائج الضارة

التي يسفر عنها تضييق موضوع الكتابة وحصره بما يحدث «في الأعلى».

إلّا أن تضييقاً مماثلاً وإفْقاراً مشابهاً في الأدب يحدثان عندما يشغل الكاتب - وكذلك بمباشرية طبيعية - نفسه على وجه الحصر بـ«قاع» المجتمع. وبإمكاننا أن نرى هذا على أفضل وجه في روايات إيركمان - شاتريان التاريخية. وقد رأى بصوابٍ الناقد الروسيّ الشهير بيساريف أنها نمط جديد من الرواية التاريخية. إلّا أنه، في ابتهاجه المبرَّر تأريخياً لاكتشافه وبالمثل في محاججته المبررة ديمقراطياً ضد روايات معاصريه التاريخية، غض النظر عن محدوديات إيركمان - شاتريان وأسلوبهما في التصوير. وهو يكتب عنهما قائلاً: «إنّ مؤلفينا ليسا مهتمين بكيف ولماذا وقع هذا أو ذاك الحدث التاريخي، **بل** بالانطباع الذي خلقه في الجماهير، بالكيفية التي فهمته به الجماهير، وبالطريقة التي كان عليها ردّ فعلها تجاهه». (تأكيدي: غ. ل.).

لقد أكدنا كلمة «بل» لنلفت انتباه القارئ إلى تناقض بيساريف المفرط في حدّته. فصحيح أنه يضيف مباشرة إلى ذلك قوله إنه يوجد «تفاعل حيّ» بين الجانب الخارجي للتاريخ (الأحداث الكبيرة، الحروب، معاهدات الصلح... إلخ) وجانبه الداخلي (حياة الجماهير). ولكن لا يزال يوجد شيء خارجي يتعلق بهذا التفاعل في تحليله - تفاعل عوامل تكاد لا تملك أي شيء مشترك بينها - وهكذا فهو، في معالجته أعمال إيركمان - شاتريان، لا يرى أن هذا التفاعل، بقدر ما هو موجود فيها بأية حال، تفاعل خارجي.

ومن الخطأ إنكار التبرير النسبي للنظر إلى الواقع التاريخي بهذا الشكل. والحقيقة، يجب أن ينعكس تاريخ المجتمعات الطبقية بهذا الشكل في أعين الجماهير المضطهدة والمستغلة، **مباشرةً**، وبصورة مباشرة فقط. فالحروبُ تُشن لصالح المستغلين - وفيها تُنزف الجماهير

المستغلَّة دماً، وتُحطم وتُشل مادياً. والقوانين ليست سوى نظام أو جهاز لتعزيز نوعٍ من الاستغلال معين. وهذا حقيقةٌ حتى في الديمقراطية البرجوازية، حتى في الديمقراطية التي نقشت «الحرية، المساواة والإخاء» على راياتها وحققت أكمل حرية شكلية أمام القانون. ذلك أن القانون، كما كتب أناتول فرانس، بسخرية لاذعة قائمة على تكشف الحقيقة، يحرّم على الأغنياء والفقراء بشدة متكافئة النوم تحت الجسور.

وعلى أية حال، هل تتطابق هذه الصورة المباشرة، والمبررة نسبياً في مباشريتها، مع الحقيقة الموضوعية للعملية التاريخية؟ وهل تكون الجماهير المضطهدة **على حدٍّ سواء** غير مبالية بجميع أحداث ومؤسسات تأريخ المجتمع الطبقي ومعاديةً لها؟ إن هذا، بطبيعة الحال، ما لا يذهب إليه حتى بيساريف. فهو يعلن بلهجة مؤكدة:

> ولكن ليس دائماً ولا في كل مكان ساد غياب كامل في الموقف كهذا من جانب أولئك الذين هم في الأسفل، تجاه أحداث تاريخية كبيرة. وليس دائماً ولا في كل مكان بقيت الجماهير عمياء صماء إزاء تلك التعاليم التي تقدمها باستمرار حياة العمل اليومي، بإفقارها ومرارتها، إلى أولئك الذين هم قادرون على أن يروا وأن يسمعوا.

وهو يطري، باعتبار ذلك قيمة إيركمان - شاتريان الأدبية، حقيقة أنهما يختاران تلك اللحظات من الحياة الطبقية التي تستخلص فيها الجماهير استنتاجات من هذه التجارب، والتي تستيقظ فيها «التواجه ببسالة، وبصرامة ووضوح، ما يمنعها من أن تعيش حياة أسعد وأكرم».

وإلى الحد الذي يعنى به إيركمان - شاتريان بهذه الفترات من الحياة الشعبية، يكون إطراء بيساريف مناسباً. ومع ذلك، فإنّ

محدوديات هذه النظرة، التي لا يدركها بما فيه الكفاية بوصفه ناقداً، تفرض نفسها في عدة جوانب. فقبل كل شيء لا يوجد، موضوعياً، ذلك التناقض الحاد في مختلف مراحل التطور البشري بين اللامبالاة السلبية كلياً واليقظة النشطة لدى الجماهير، كما قد يبدو للوهلة الأولى. وأكيد أن تطور المجتمع عملية غير متوازية، إلا أنه يتحرك إلى أمام، رغم كل التقلبات، التي تمكث أحياناً عدة قرون. وموضوعياً، لا يمكن إطلاقاً أن تكون الجماهير غير مبالية بالمراحل المنفردة من هذه الرحلة، حتى عندما لا تكون لما هو آخذ بالظهور أية حركة شعبية منظورة معه أو ضده. والطابع المتناقض للتقدم في المجتمع الطبقي يفرض نفسه أولاً في التأثيرات المعاكسة التي يمكن أن تمارسها اللحظات والمراحل المنفردة في آن واحد في حياة الجماهير. وانتقاد أناتول فرانس للمساواة البرجوازية، ذلك الانتقاد الحاقد الممزوج بالسخرية، لا يمحو حقيقة أن المساواة أمام القانون، بكل محدودياتها الطبقية، كانت خطوة تاريخية استثنائية إلى أمام بالمقارنة مع العدالة الطبقية، حتى من وجهة نظر الجماهير، وحتى منظوراً إليها من أدنى. (إن الديمقراطي المقتنع، بيساريف، وأناتول فرانس، أيضاً، ربما كانا آخر من يشك في هذا). وبالتالي، فإن الجماهير التي ضحت بأرواحها من أجل هذه المساواة كانت على صوابٍ تماماً - بالرغم من صواب انتقاد فرانس.

ومع التعددية الموضوعية في جوانب المراحل المنفردة في التطور، يجب أن تتطابق تعددية في جوانب الاستجابة في حياة الجماهير أغنى وأكثر تميّزاً. ذلك أنّ ردود الفعل هذه يمكن أن تكون من وجهة نظر اجتماعية - تاريخية إما صحيحة وإما خاطئة. ولأن صدى الأحداث الكبيرة هو بالضرورة أكثر مباشرةً بين الجماهير الأقل تطوراً من الناحية السياسية، فإن طريق ردود الفعل الزائفة من النوع الأكثر تنوعاً هو

الطريق الذي لا سبيل إلى تجنبه نحو وجهة نظر تتطابق فعلاً مع المصالح الشعبية.

وكان الروائيون التاريخيون الكلاسيكيون عظاماً بالضبط لأنهم أدركوا واعترفوا بغنى الحياة الشعبية هذا. ويصف سكوت الصراعات الطبقية الأكثر تنوعاً (التمردات الملكية الرجعية، نضالات البيوريتانيين ضد رجعية ستيوارت، نضالات النبلاء الطبقية ضد نهوض الحكم الاستبدادي... إلخ)، إلا أنه يظهر دائماً، بالإضافة إلى هذا، تشكيلة ردود الفعل تجاه هذه النضالات من جانب الجماهير الشعبية، تلك التشكيلة المبيّنة بشكل غنيّ. وعند سكوت، أيضاً، يكون الشخوص الشعبيون على علم تام بالهوة التي تفصل «القمة» عن «قاع» المجتمع. ولكن هذين هما في الواقع عالمان شاملان، وشاملان أيضاً بمعنى أنهما يضمان كامل حياة الشخوص متعددي الجوانب. وهكذا ينتج تفاعلهما صدامات... إلخ، تشمل كليّتُهما في الواقع كامل المدى الاجتماعي للصراعات الطبقية في عصرٍ ما.

ولا يستطيع إلّا هذا الكمال المتميّز، الغنيّ، متعدد الجوانب، أن يعطي صورة للحياة صحيحة وحقيقية في الفترات الفاصلة من التطور الإنساني. إلا أن إيركمان - شاتريان حذفا كلياً العالم «الأعلى»، وبيساريف يطريهما على ذلك. وهو يقول إنهما يكتبان عن الثورة الفرنسية، ولكننا لا نرى دانتون ولا روبسبيير، وهما يكتبان عن الحروب النابليونية بلا نابليون. إن هذا صحيح، ولكن أهذه ميزة أو فائدة حقاً؟

في ما سبق، تحدثنا بإسهاب عن دور شخصيات التاريخ الرئيسة والنموذجية في الرواية التاريخية الكلاسيكية. ولقد رأينا، وسوف نرى على نحو أوضح، بواسطة الأمثلة السلبية ونحن نحلل التطورات العصرية، أن ممارسة سكوت أو بوشكين في جعل هذه الشخصيات

شخوصاً ثانويين تستند إلى صواب تاريخي عميق وصدق تجاه الحياة، أي الإمكانية الملموسة لرسم الحياة الشعبية إلى أقصى مداها التاريخي. وإذا حذف إيركمان - شاتريان من صورتهما عن الثورة الفرنسية كلاً من دانتون وروبسبيير، فمن الطبيعي أن لهما حقاً في ذلك؛ ولكن فقط إذا كانا قادرين على تصوير تلك التيارات في الحياة الشعبية الفرنسية في الفترة الثورية، التي كان دانتون وروبسبيير في الحقيقة ممثليها الأكثر وضوحاً وتميزاً وشمولاً، بشكل مقنع ومجسد بلا دانتون وروبسبيير. وإلّا، تبقى صورة الحياة الشعبية ناقصةً ومتجزئةً، وهي تفتقد تعبيرها الأكثر وعياً، أي ذروتها السياسية والاجتماعية الفعلية.

إن هذه المشكلة، التي هي بحد ذاتها قد تستعصي على الحل فنيّاً، لم يقم إيركمان - شاتريان حتى بعرضها أو طرحها، ناهيك عن حلها. بل على العكس، فهما، بحذفهما كلياً أبطال الرواية الرئيسين من صورتهما، يعبّران عن وجهة نظر أعطاها بيساريف تعبيراً أكثر وعياً - تعارض التأريخ الداخلي والخارجي (مجرد تفاعل) - مما كانت عليه لدى إيركمان - شاتريان ذاتهما. ويتطور هذا التغير في وجهة النظر التاريخية أيضاً نتيجة ثورة ١٨٤٨. إنه يعبّر عن خيبة الأمل العامة بنتائج الثورات البرجوازية، التي تبدأ بعد الثورة الفرنسية الكبرى، ولكنها لا تصبح تياراً قوياً فعلاً إلّا الآن. وهي بين المؤرخين والكتّاب البرجوازيين - الليبراليين تأخذ شكل «التأريخ الثقافي» أي، المفهوم القائل بأن الحروب، معاهدات الصلح، الإطاحة بالدول. . . إلخ، ليست إلّا الجزء الخارجي وغير المهم من التاريخ؛ بينما يتألف العامل الحاسم فعلاً، الذي يغير الأشياء فعلاً، أي الجزء «الداخلي» من التاريخ، من الفن، والعلم، والتكنولوجيا والدين، والفضيلة، والنظرة العالمية. والتغيرات في هذه المجالات هي التي تقرر طريق

الإنسانية الفعلي، بينما يكتفي التاريخ «الخارجي»، أي التاريخ السياسي، بوصف ما يتساقط من سطح الأمواج.

بيد أنّ بين العاميين المحبطة آمالهم، ولا سيما أولئك الكتّاب والمفكرين الذين كانت البروليتاريا في نظرهم قد أخذت فعلاً تحتل مكانها بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الشعب، يعبّر هذا التغيّر عن نفسه بصورة مختلفة جداً، بالرغم من أن الأسباب التأريخية - الاجتماعية هي ذاتها. وهنا، أيضاً، ارتياب أو عدم ثقة بـ«السياسة واسعة النطاق» و«التاريخ الخارجي». ومع ذلك، فالصورة المضادة هنا ليست المفهوم المثالي الضبابيّ عن الثقافة، بل حياة الناس أنفسهم الاقتصادية المادية. وعدم الثقة هذا بالسياسة يمكن أن يُشاهد في كامل ما قبل التاريخ الماركسي لنهوض الاشتراكية، من سانت - سيمون إلى برودون. ومن الخطأ عدم رؤية وجهات النظر المتعددة التي حملها معه هذا التحول عن السياسة، هذا البحث عن مفتاح لـ«التاريخ السري» للإنسانيّة. إنّ أصولاً وبدايات مهمة جداً لوجهة النظر المادية في التاريخ تتكشف هنا - في عمل الطوبائيين الكبار - للمرة الأولى.

إلّا أن الانفصام يحدث قريباً جداً، وتصبح الأفكار الدافعة السلبية والمحدودة سائدة - في برودون، مثلاً. وعدم الثقة في السياسة يؤدي، على نحوٍ متزايد، إلى تَسْطيح وإفقار صورة الحياة الاجتماعية، بل، في الحقيقة، حتى إلى تشويه الحياة الاقتصادية نفسها. واللجوء إلى الوجود المباشر، المادي، للشعب، ذلك اللجوء الذي كان نقطة الانطلاق لصورة عن العالم الاجتماعي غنيةٍ فعلاً، يتحول إلى نقيضه، إذا بقي في هذه المباشرية.

وبالنسبة للرواية التأريخية، أيضاً، وللأدب بصورةٍ عامة، يكون هذا هو مصير وجهة نظر «الأدنى»، مطبقةً بهذه الطريقة المتحيزة والمحدودة. والشك في **كل شيء** يحدث «فوق» يصبح شكاً تجريدياً،

ويجمّد في هذا التجريد ويُفقر الواقع التاريخي المرسوم. وعاقبة هذا الإفراط في الاقتراب من حياة الناس المباشرة، الملموسة، هو تقلص أو حتى اختفاء أعلى صفاتهم وأكثرها بطولة. والازدراء المطلق بالتاريخ «الخارجي» يضفي على الأحداث التاريخية طابعاً يومياً داكناً، ويقلصها إلى مستوى عفوية بسيطة.

لقد كنا قادرين على مراقبة سمات أيديولوجية مماثلة عند تولستوي، الذي كان في الجزء الرئيس من عمله وارثاً جديراً وأصيلاً للكتّاب الكلاسيكيين، حيث وسع اغتناءهم بالحياة. إلّا أنّ تولستوي، نتيجة تطور روسيا الخاص، ينتمي إلى الفترة التمهيدية لثورة ديمقراطية معينة. إنه، مهما تكن معارضته الواعية، معاصر، ومعاصر متأثر بقوة، للديمقراطية الثورية في الأدب. وبالتالي، فهو في عمله قادر على أن يخترق الحدود الضيقة لوجهة نظره الواعية.

ولننعم النظر في تصوير تولستوي للحرب. فما من كاتبٍ في عالم الأدب يخامره مثل هذا الشك كتولستوي، ولا سيما في ما يتعلق بهذه المسألة، في كل ما يدور «في الأعلى». وطرحه للعالم «الأعلى»، رئاسات الأركان، البلاط، داخل البلاد... إلخ، يعكس عدم الثقة والكره لدى الفلاح والجنديّ البسيطين. ومع ذلك، يرسم تولستوي هذا العالم «الأعلى»، وبمجرد قيامه بهذا يعطي عدم الثقة والكره لدى الناس هدفاً ملموساً، مرئياً. وهذا الفرق ليس خارجياً وتخطيطياً فقط. وذلك أن ذات وجود الشيء المكروه يدخل درجة من التمييز والإبراز والانفعال على تصوير ردود الفعل الشعبية تجاه هذا العالم «الأعلى».

ولكن إلى هذا، فتولستوي لا يميز أكثر عن طريق هذا الأسلوب في التصوير فحسب، بل ينتج أيضاً نوعاً من الترابط والإحكام مختلفاً جداً. وهذه ليست إطلاقاً مجرد مشكلةٍ فنيةٍ تتعلق بالتعبير. بل بالعكس، إنها تنطلق من إبراز، إغناء وتجسيد الصورة الاجتماعية

والتاريخية. وتولستوي يرسم بمهارة الحاذق يقظة المشاعر القومية بين الشعب خلال حملة عام ١٨١٢. وسابقاً، كانت الجماهير الشعبية مخزون طعام المدافع لأهداف السلب التي تحملها القيصرية. وعلى ذلك لم تكن أهداف ومصائر الحرب تعني هذه الجماهير بشيء. وقد صدرت العبارات الوطنية عن غباء أو تفاخر أو استجابة لإيحاء من «فوق». وحين يتراجع الجيش الروسيّ إلى موسكو، ولا سيما عندما جرى الاستيلاء على موسكو وأحرقت، يتغير الموقف التاريخي الموضوعي، وتتغير معه المواقف الشعبية. ويصور تولستوي هذه التغيرات بغناه المعهود، دون أن يهمل إطلاقاً الإشارة إلى أن أقساماً كبيرة من الحياة الشعبية في ظل الحكم القيصري تبقى، موضوعياً وذاتياً معاً، غير متأثرة بمصير بلادها. إلّا أنّ نقطة التحول رغم ذلك موجودة. وتولستوي يعطيها تعبيراً واضحاً ومجسداً بإظهاره كيف أن كوتوزوف، وقد اندفع بثقة الشعب، يُعيّن رئيس أركان الحرب ضدّ إرادة القيصر والبلاط، وكيف يكون، رغم جميع مكائد العالم «الأعلى»، قادراً لا على مجرد الاحتفاظ بمنصبه، بل أيضاً على تنفيذ الخط الأساس، في الأقل، من استراتيجيته. ولكن ما إن تنتهي الحرب الدفاعية الشعبية، وتقع حرب فتوحات قيصرية جديدة، حتى ينهار كوتوزوف خارجياً وداخلياً أيضاً. إن رسالته للدفاع عن البلاد، بوصفه ممثل الإرادة الشعبية، تبلغ نهايتها؛ وإدارة الحرب الجديدة يتسلمها مرة أخرى رجال الحاشية المالكة والمتآمرون السابقون. ويأخذ توقف النشاط الشعبي شكلاً واضحاً ومرئياً من استقالة كوتوزوف.

إن هذا التجسيد مفقود في روايات إيركمان - شاتريان. ولنأخذ مولفهما: «**تأريخ مجندٍ في عام ١٨١٣**». فالحرب من أجل الشعب هنا هي مجرد حرب، من غير أي محتوى سياسي ملموس. ونحن لا نسمع شيئاً عن التناقضات المعقدة في الفترة، تلك التناقضات التي

تنطبق بصورةٍ خاصة على المجالات الألمانية من الحكم النابليوني الذي تحدث فيه القصة. ومن المسلّم به أننا نعلم بأن سكان لايبزغ، مثلاً، الذين كانوا سابقاً ودودين للفرنسيين، قد انقلبوا الآن عليهم. ولكن لا يقال لنا عن هذا التغير في الموقف أكثر مما يمكن أن يسمعه مصادفةً مجنّد اعتيادي لاسياسيّ أثناء زيارته مصادفةً لحانةٍ من الحانات.

إن محدوديّة أسلوب المدرسة الطبيعية والأحادي الجانب في العرض، الذي يقصر نفسه على ردود الفعل المباشرة في حياة إنسان اعتياديّ ما، مرئية بشكل واضح. وفي بحوث سابقة (**الملامح الثقافية للشخوص الأدبية ورواية القصة أو الوصف**)، كنت قد تفحصت هذه المحدودية العامة في المدرسة الطبيعية بالتفصيل. وإلى هذا يجب أن أضيف الآن، في ما يتعلق بالمشاكل الخاصة للرواية التاريخية، مجرد أنّ الأسلوب الطبيعي في التصوير يُبلِّد الحركات الشعبية والمواقف الشعبية معاً. فهو يسلب الأولى الموضوعية التاريخية، ويسلب الثانية وعيها. ونتيجة لذلك، تُحوّل جميع الملاحظات الجيدة وتصوير الحياة في مباشريتها إلى تجريد؛ وهكذا فإن حرب عام ١٨١٣ يمكن أن تكون أي حرب. وتجارب فلاحي بفالزبرغ في ظل الحكم النابليوني يمكن أن تكون تجارب أي فلاحين في ظل أيّ حكم. وتماماً كما يقضى على المواقف الاجتماعية بشكل خاص، على يد مجرد الموثوقية المباشرة لصور البيئة الطبيعية، يجري تذويب الملموسية التاريخية على يد طبيعيّة إيركمان - شاتريان إلى تأملٍ تجريدي في عالم «أدنى» مغلق.

وعلى ذلك، يعطي التباين بين أسلوب تولستوي في الكتابة وأسلوب إيركمان - شاتريان تأكيداً جديداً لصحة التركيب الكلاسيكي للرواية التاريخية، لا سيّما أنّ مفهومهم التأريخي عن دور الجماهير متماثل في بعض الجوانب. والمعضلة هنا مرةً أخرى هي معضلة

الشخصية العالمية - التأريخية بوصفها شخصية ثانوية. وقد ذكرنا سابقاً أن من الممكن في التجريد تصوير الثورة الفرنسية بلا دانتون وروبسبيير. إن هذا صحيح. إلّا أن السؤال الوحيد هو ألا يجد الكاتب، الذي حاول تجسيد مبادئ دانتون وروبسبيير السياسية والاجتماعية، نفسه يواجه مهمةً أصعب، أقلّ إمكانية في حلها، من الكاتب الذي اقتفى تقليد الرواية التاريخية؟ عند دانتون وروبسبيير، يجد الأخير إمكانية مهيأة ومعياراً لرفع الحركات الشعبية التي يرسمها إلى ذُراها الفكرية والواعية سياسياً. وتماماً كما يقف «الفرد التأريخي - العالمي» كشخص مركزي في طريق تصوير تاريخي وإنساني ملموس لحركات شعبية فعلية، فهو، بوصفه شخصاً ثانوياً، يساعد الكاتب في قيادتها إلى ذُراها التاريخية.

إن هذه العلاقة تصح أكثر جداً في حالة إيركمان - شاتريان لأن طريقتهما هي نتيجة هدفٍ واع، هو ليس مجرد فنيّ. ومفهومهما عن الشخصية الشعبية الحقيقية يستبعد «الفرد التأريخي - العالمي» من الرواية حتى بوصفه شخصاً ثانوياً. وهنا تبدو بجلاء تام العلاقة الداخلية بين المذهب الطبيعي الأدبي والشك التجريدي - العامي في عالم «الفوق»، أو «الأعلى». وفي جانبٍ سياسيٍّ ما، يكون هذا الشك نظرية للعفوية الصرف قدر ما هو في المجال الأدبيّ طريقة المدرسة الطبيعية.

إن شك مارا العميق والثوري حقاً في «ساسة» زمانه، في خونة الثورة الديمقراطية، يرتبط أوثق الارتباط بالحركات العاميّة في عصره ويؤلف إحدى أعلى قممها، إلّا أنه ليس بحال من الأحوال نتاجها المباشر. إنه - على حد تعبير لينين في كتابه **ما العمل؟** - جُلب إلى الجماهير العامية «من الخارج». فمارا، بوصفه من تلاميذ الحركة التنويرية، ولا سيما روسو، كان قادراً على إعطاء تعبير واضح

للرغبات السياسية والاجتماعية للجماهير العامية الفرنسية وتقريب هذه الرغبات من التحقيق ضمن السياق الملموس للعلاقات المتبادلة بين جميع الطبقات في المجتمع. وكان قادراً على إيضاح وإحكام شك الجماهير العميق، ولكنه الصحيح غريزياً، في كل شيء قد حدث «في القمة»، وهكذا أصبح شكاً **سياسياً** ملموساً في خونة الثورة **الفعليين**.

إن البروليتاريا، بحكم موقعها في عملية الإنتاج، أكثر تنظيماً ووعياً من أية طبقة مستغلة أخرى في التأريخ. ومع ذلك ينطبق التعريف الذي أعطاه لينين على العمال أيضاً:

> إن العمال يستطيعون اكتساب الوعي الطبقي السياسي **فقط من الخارج**، أي، فقط خارج النضال الاقتصادي، خارج مجال العلاقات بين العمال والمستخدمين. والمجال الوحيد الذي يمكن الحصول منه على هذه المعرفة هو مجال العلاقات بين **جميع** الطبقات والدولة والحكومة - مجال العلاقات المتبادلة بين جميع **الطبقات**.

إن واقع أن الحركات الشعبية في الأوقات التي سبقت البروليتاريا انطلقت بمستوى اجتماعيّ وواعٍ أوطأ نوعياً من النضالات الطبقية البروليتارية لا يُبطل الانطباق العامّ لتعريف لينين. كما لا تُبطله حقيقة أن الوعي، مثلاً، الذي كان مارا قادراً على إعطائه للحركات الشعبية في عصره، قد عتّمته أوهام لا مفرّ منها تأريخياً - إذْ إنّ هذه الحقيقة تحذرنا فقط بأن نكون واضحين في تطبيق التعريف على حالات تأريخية معينة. وينطبق تعريف لينين بصورة عامة على أصول وطبيعة الوعي السياسي بين الطبقات المضطهَدة.

إن من بين الأشياء التي يمثلها «الفرد التأريخي - العالمي»، بمعنى الرواية التاريخية الكلاسيكية، إذا كان هو حقاً قائد أو ممثل حركات

شعبية أصيلة، تعبير لينين «من الخارج». ولذلك فليس من باب المصادفة أن يضطر الكتّاب الذين عانوا وصوروا فقط خيبة أمل الجماهير نتيجة الانهيار الاجتماعي للمصالح الشعبية في الثورات البرجوازية، وليس الانبعاث الجديد للثورة الشعبية التي جاءت مع وعي البروليتاريا النامي، إلى التخلي عن هذه التقاليد، وإلى نُشْدان تعبيرهم الأدبي الملائم في المذهب الطبيعي. فقد غرقوا سياسياً في تمجيد العَفْوية الصرف، وهذا الضعف السياسي - التاريخي هو الذي يؤلف النقطة التي يصبح عندها المذهب الطبيعي، وهو الشكل الذي تنحط إليه الواقعية البرجوازية، شيئاً يجذبهم على نحوٍ لا تمكن مقاومته.

لقد عالجنا إيركمان - شاتريان بإسهاب لأهمية الدلائل والأعراض التي يمثلانها أكثر مما لأهميتهما الفنيّة. وكذلك، بسبب أن التشديد العفوي والقَصْري على وجهة نظر «الأدنى» (التي تدعمها، بشكل إضافي، حجج بيساريف) يمكن أن تقود المرء بسهولة إلى الاعتقاد بأنّ هنا هو شكل الرواية التاريخية «البروليتاري»، «الاشتراكي». وهذا الاعتقاد الخاطئ، أيضاً، يجد مكانه مع السلسلة الكبيرة من المشاكل التي يترتب على الواقعية الاشتراكية أن تواجهها في تجاوز جميع التقاليد الطبيعية المختلفة التي تعرقل أو توقف أولاً تطورها الفعلي والتام.

إنّ الأهمية الجوهرية لنقد الطبيعيّة هذا، حتى عندما تعمل على التعبير لا عن تجارب التاريخ العاميّة فحسب بل العاميّة - الثورية، ربما أمكن مشاهدتها على نحو أوضح في أهم عمل في هذا الاتجاه وهو رواية دي كوستر، **يولينسبيغل**. وهذه الرواية هي على مستوى فنيّ مختلف إجمالاً عن إخلاص ومزية أو كفاءة إيركمان - شاتريان. ولنقد محدودياتها الأيديولوجية والتاريخية والأدبية، على المرء أن يتفق مع مرجعٍ ثقةٍ كبيرٍ بجدارة كرومان رولان.

إن رومان رولان يعترف بصواب بتفرد هذه الرواية المهمة: فدي كوستر، في تعبيره عن التقاليد القومية - الثورية لدى الشعب البلجيكي، يتجاوز كلَّ معاصريه إلى حدٍّ كبيرٍ فنياً وإنسانياً. وعمله ظاهرة فريدة في كامل أوروبا الغربية في أواسط القرن التاسع عشر.

إذن قد يبدو أنّ تضميننا دي كوستر في التيار الطبيعي شيء ينطوي على الغَبْن. ودي كوستر، قبل كل شيء، يدعو كتابه بأنه أسطورة، وهو لا يستخدم فحسب عدة أفكار دافعة من قصة يولينسبيغل البطولية، بل يدخل سلسلة كاملة من الأحداث والحكايات من «الكتاب الشعبي» القديم على روايته. وهكذا فليست لديه أية رغبة - هكذا يبدو للوهلة الأولى، وهذه بلا شك نية دي كوستر الواعية - في أن يعطي صورة فوتوغرافية، متسمةً بالتقليد والمحاكاة، لنضالات الشعب الهولندي التحررية. بل على العكس فإن هدفه إبراز الجوهر الإنساني العام لانتفاضة الشعب الهولندي الديمقراطية على قوى الظلام والاضطهاد السياسية والدينية والبشرية، على الطغيان المطلق، الكاثوليكية... إلخ. ومع هذا الهدف، فإن لدى كوستر كل المبررات في دعوة كتابه بالأسطورة.

ورغم ذلك، ليس هذا التعارض مع المذهب الطبيعي على درجة من الحدة كما يبدو في الظاهر. ولو نظرنا إلى قصته نظرة أكثر تفحصاً لرأينا حالاً أنه ليس معادياً لهذه الاتجاهات إطلاقاً. والواقع أن محاولته أن يدرك على نحو مباشر القوانين الأنثروبولوجية للحياة الإنسانية، تلك القوانين الموغلة في عموميتها، كانت من الأهداف الرئيسة عند مؤسسي وقادة المذهب الطبيعي ممن لهم شأنهم. وبالرغم من جميع تنازلات زولا الأيديولوجية إلى عقيدة اللاأدرية ذائعة الانتشار، مثلاً، فهو واثق ثقةً عميقةً بأنه عثر على أهم قوانين الوجود وأكثرها حسماً بصورة عامة في تأثير البيئة والوراثة في المصائر

الإنسانية، ذلك التأثير الممكن إثباته على نحو مباشر. وهذا هو السبب في أنه يعتبر المذهب الطبيعي الطريقة العصرية والصحيحة «علمياً» في الكتابة، لأنه يعتقد بأن هذا المذهب قادر بصورة خاصة على أن يكشف ويرسم بشكل مباشر عمل هذه القوانين العامة.

وهكذا فإن أي إنكارٍ للعلاقات والقوانين العامة هو بالتأكيد ليس سمة مميزة للمذهب الطبيعي. وهذا الإنكار، بوصفه تياراً عاماً، لا يقع إلّا في مرحلة أكثر تقدماً إلى حدٍّ كبير في انحطاط الأدب، وغالباً ما يكون في معارضةٍ للمذهب الطبيعي. والشيء الحاسم، بالأحرى، الموقف الطبيعي، أي، المباشر وبالتالي التجريدي، من هذه القوانين العامة. وهكذا، فما نصّ عليه هيغل بصورة عامة في نقده جميع المعارف المباشرة، ينطبق، مع بعض التغييرات الضرورية، على الحقيقة الفنية كما يتصورها المذهب الطبيعي: «إن خصوصيتها (أي المعرفة المباشرة: غ. ل.) هي هذه: إن محتوى المعرفة **المباشرة** ليس حقيقة إلّا عندما يؤخذ **معزولاً**، أي عندما يُستبعد التوسط». واستبعاد التوسطات هذا يمكن أن يُدرس بسهولة في الأدب بمقارنة العلاقة بين الإنسان والمجتمع عند بلزاك وزولا.

إن الشمولية بغير التوسط **تجريدية** بالضرورة. وبإمكاننا أن نلحظ هذا التجريد عند إيركمان - شاتريان، رغم أنهما تمسكا بصرامةٍ بتصوير الواقع المباشر تصويراً دقيقاً. وقد حوَّلَ الموثوقيةَ الطبيعيةَ إلى تجريد استبعادهما للعوامل المحدَّدة التاريخية (التوسطات)، التي هي، في الحياة اليومية للشخص العادي، كقاعدة، مستحيلة الإدراك بسهولة، ولكنها، وهي تتفاعل في كليتها مع الوجود اليومي المباشر، تؤلف السمات الملموسة والجوهرية لأي موقف تاريخي.

وما يثير أكثر من هذا هو هذا التحول عندما يجابه كتّاب طبيعيون مهمون مجابهةً مباشرةً مسائل الحياة والتاريخ الكبيرة. والشكل الأدبي

للتجريد هنا هو **الرمز**. ولا يلزم المرء إلّا أن يفكر في أعمالٍ من قبيل رواية فلوبير «**إغراء القديس أنطوني**» ليرى هذه العلاقة بوضوح. ومن وجهة النظر الأدبية، فإن انعدام التحول بين الملاحظات التجريبيّة، الطبيعية، الصرف، والسمات المنفردة الصغيرة للحياة والتجريدي - العام هو السمة الأكثر تمييزاً؛ أو الطريقة الطائشة التي تُحوَّل بها هذه التفاصيل، التي هي بحد ذاتها لا عميقة ولا ذات مغزى، إلى حوامل للعلاقات التجريدية - العامة، وتُخلط بها.

إن هذا المزج اللاعضويّ جوهرياً بين الفج - التجريبيّ والتجريديّ - العام، بين الطبيعي والرمزي، هو السمة المميزة لأسلوب دي كوستر في الكتابة، أيضاً. ومن المعروف أن موضوعه يختلف اختلافاً عميقاً في روحه عن موضوع فلوبير. ولهذا الفرق، بل التضاد، في المواقف نتائج من ناحية الفكرة والفن بعيدة الأثر. فبينما يتطلع فلوبير إلى التزويقي والغريب في التأريخ، وبينما يكون في رأيه التضاد الحاد مع نثر الحاضر، أي اللاصلة بالحاضر، هو الفكرة الدافقة الفنية الحاسمة، فإن هدف دي كوستر شعبي، قومي وديمقراطي. ولهذا فهو في عرضه للتأريخ يسعى وراء توعية التقاليد الشعبية بالحياة الجديدة. ورجوعه إلى الكتاب الشعبي القديم عن يولينسبيغل ليس بأي معنىً هروباً من الحاضر إلى الماضي البعيد بل على العكس، إنه يهدف إلى وَصْل الماضي الثوري، البطولي، للشعب البلجيكي بالحاضر.

إلّا أن هذا الجسر لم يُخلق أبداً. والعلاقة بالحاضر تجريدية، لأن طرح الماضي البطولي تجريدي؛ إنه من ناحية طبيعي وعَرَضي - قصصي، ومن ناحية رمزي وأسطوري - بطولي. وهدف دي كوستر هو تقريب الماضي البطولي ما أمكن إلى الحاضر برفعه إلى مستوى «أسطورة»، ورفع أهوال عصر الاضطهاد، وبطولة الشعب البسيطة، الفرحة، إلى مستوى إنساني شامل وبذلك إلى مستوى معاصر. وأبطاله

الرئيسون يراد منهم أن يجسدوا، إذا صح التعبير، قوى الشعب البلجيكي الدائمة، الماثلة باستمرار، وهي فعّالة في الحاضر كما في الماضي.

إن هذا هو تفسير رجوع دي كوستر إلى بطل الكتاب الشعبي وأسلوبه الساذج، الخشن، الواقعي، ليس بسبب أي تَوْقٍ فني إلى البعيد. إلّا أنّ النتيجة التي يحققها تأتي قريبةً جداً في العديد من النواحي، موضوعياً، من الأهداف الفنية لأبرز الطبيعيين. والسبب الرئيس هو أن بطله الشعبيّ، الذي هو تاريخي رغم تغيّر مظهره الخارجي إلى شخصية أسطورية، لا يتطور عضوياً من بطل كتاب القصص الشعبية. والأخير ليس بطولياً إطلاقاً وغير متصل بحرب التحرير الهولندية. ويولينسبيغل نفسه شخصية حقيقية من العصور الوسطى المنحطة، ساعٍ وراء الملاهي واللذات، ذكي، إلّا أنه مستقيم؛ وهو تجسيد ساذجٍ وقوي للذكاء المحلي، وبُعد نظر فلاحي العصر وحكمتهم العملية. وعلى ذلك، ليس التصوير المفكك والقصصي لشخصية يولينسبيغل العجوز صدفياً بحال من الأحوال؛ إنه التعبير الطبيعي والفني الملائم عن الشكل البدائي للتبلور الذي كان قد اتخذه النمط حتى ذلك الحين، والذي اتخذه حتماً في وقته. ودي كوستر يرغب في وقت واحد أن يحتفظ بهذه الميزات الخشنة والساذجة ليولينسبيغل الأصلي كما هي وأن يطوّر منها تلك الميزات التي يتسم بها بطل شعبي هولندي. إلّا أنّ هذا مستحيل، لأن البطولة الوطنية - الديمقراطية صفة غائبة تماماً عن الشخصية القديمة. وطبعاً لم يكن هذا ليمنع دي كوستر من تحويل يولينسبيغل إلى بطل من هذا النوع. ولكنه كان سيترتب عليه أن يحوّل الشخصية كلياً، كما فعل مثلاً غوته بفاوست: أي، بأن يعطي معنى جديداً إلى الأفكار التقليدية التي ستخدم المفهوم الجديد، وبأن يحذف الأفكار التي لن تفعل ذلك.

إنّ دي كوستر لم يفعل هذا. فموقفه تجاه التقاليد الأدبية القديمة شبيه إلى حد كبيرٍ بموقف الطبيعيين تجاه وثائقهم. إنه يريد أن يُبقي على الحقائق التجريبية ويدمجها في تعميماته الخاصة. إلّا أن هذا كان غير ممكن. وحتى رومان رولان، وهو معجب بهذه الرواية متحمس، يقول عن الجزء الأول:

> ومع ذلك، إن رواية القصة الأستاذ لا يزال يتردد في أن يروي القصة بنفسه... إنه يشعر بأنه ملزم بأن يرصّع الجزء الأول من أسطورته بشرائح نيئة وزنخة الرائحة من المسرحية الهزلية الساخرة أو الحشوة القديمة. فهذه النكات الموقرة التي قامت بدورياتها تؤثر فينا تأثير الأشباح التي تبحث عن خرائبها وضلّت طريقها إلى بيت جديد. وملابسها التي لم تعد ترتديها لا تلائم دائماً شخصية ابن كلايس، تلك الشخصية سهلة الانقياد والعصبية.

ونعتقد بأنه لا يلزم أن يضاف إلى هذا غير القول بأن نفس التقسيم يتخلل كامل الرواية، وإن لم يكن على نحوٍ فجٍّ تماماً.

إن هذا ينطبق أولاً على الأسلوب. فنموذج دي كوستر هو أسلوب كتاب القصص الشعبية القديم، ذلك الأسلوب المتميز بالنقص والسرد القصصي، بتركيبه المهلهل. وما يضيفه إلى القصة من عنده يستثمره في نفس الشكل الأدبيّ. إلّا أنّ هذا السياق الجديد يقلب واقعية النصوص القديمة، تلك الواقعية الساذجة والفظة، إلى مذهب طبيعي مُؤَسْلب. ومذهب طبيعي، لأن رسم الشخوص لا يقع استناداً إلى التطور الداخلي، بل إلى الحكايات التمثيلية أو النموذجية. والأسْلبة، لأنّ بساطة القرن السادس عشر الساذجة تتخذ بشكل حتمي صورة متكلّفة ودخيلة صادرة عن راوية حالي. والعلاقة بين الطبيعية واستخدام

الألفاظ أو الأساليب المهجورة، التي ذكرناها في وقت سابق، تبرهن مرةً أخرى على أنها هي الماثلة هنا، وهي ماثلة بشكل مؤثر على نحو خاص، لأنّ دي كوستر كان مناهضاً جداً للتصنعات الجمالية في استخدام الألفاظ أو الأساليب المهجورة. إلّا أنّ للحقائق منطقها الخاص، القاسي.

بيد أنّ الأهم هو، لنفس السبب، انتفاء وجود أساس تاريخي، ملموس، فعليّ، لبطل دي كوستر. ولأن الأساس الذي يعطيه إياه دي كوستر هو أساس القصص الشعبية القديم، وهو مملوء بالحياة بذاته، فليس لدى يولينسبيغل أي أساس ملموس، ماديّ وروحي، من الناحية التأريخية. ولصورة الحياة الشعبية التي يرسمها دي كوستر - ومرةً أخرى فهي بحدّ ذاتها حيّة وزاهية جداً، وغالباً ما تكون مثيرة - طابع تجريدي كليّاً، منظور إليه من الناحية التاريخية. إنه يرسم الناس الفرحين، الأبرياء، كما هم، يشدّهم أرضاً المعذّبون الرجعيون الأشرار. وحتى كره دي كوستر العاميّ لقادة النضال التحرري النبلاء، المتقلبين والغادرين، عامٌّ على نحوٍ تجريديّ، كمشاعر الشخوص الجماهيرية عند إيركمان - شاتريان. وظهور ويليم أورنج المفاجئ قائداً فعلياً، شخصيةً - بطلةً حقيقية، ليس له أيّ باعث إطلاقاً. والنضالات الطبقية الملموسة، التي كوّنت المحتوى الاجتماعي لانتفاضة (متسولي البحر) غائبة. ومع ذلك، فليس إلا من خلالها، ونتيجة لها، يستطيع المرء أن يفهم علاقة وليم أورنج المتزامنة مع عوام هذه الفترة والمعارضة لها. ولكن دي كوستر يترك كل هذه الوساطات الملموسة جانباً. والجزء المقتطع من القصة البطولية القديمة والمصوغ على غرارها مفرط في قربه من القاع، وفي محليّته، وفي سرديته، وفي تشبّهه الحيواني وطبيعته، بحيث يعجز عن الكشف عن هذا التمييز بين المتقاتلين. و«الأسطورة» نفسها، مرة أخرى،

مغرقة في التعميم، في البطولة، في تبسيط «التذكاري»، بحيث تعجز عن إبراز خطوط عامة، ومحدوديات، وتناقضات، تاريخية ملموسة.

إنّ رومان رولان يؤكد في نقده، وهو صائب جداً، هجوم دي كوستر القوي، الذي يوحي به الكره، على الكاثوليكية.

> ولكن (يستأنف هو كلامه) إذا كانت روما تخسر كل شيء هنا، فإن جنيف لن تكسب شيئاً. وإذا ظهر أحد المذهبين، الكاثوليكي، مضحكاً، فإن الآخر، المُصْلح (البروتستانتي - المترجم) لا يظهر إطلاقاً. والحقيقة، قيل لنا إن المتمردين تجمعوا حوله. ولكن أين يجد المرء مسيحياً كبيراً واحداً بينهم؟

إنّ رومان يريد بهذا التصريح شيئاً من الثناء. فهو يقتبس كلام يولينسبيغل الذي ورد فيه أنّه لكي ينقذ الفلاندريين فقد تحول إلى إله الأرض والسماء، إلّا أنّه لم يتلق جواباً. وتجيب كاثلين، التي تُعدم في مجرى الرواية بوصفها ساحرة، قائلة: «إن الإله الكبير لم يستطع أن يسمعك؛ وقد كان عليك أن تكلّم أولاً أرواح العالم الأساس».

ثم يضيف رومان رولان قائلاً: «العالم الأساس: هنا هي الآلهة الحقيقية وبها وحدها يتصل أبطال دي كوستر. والإيمان الوحيد المعمول به - وإنْ كان جارفاً - هو الإيمان بالطبيعة».

إنّ رومان رولان في حماسته المفهومة للعديد من الجوانب الجميلة في رواية **يولينسبيغل** يتجاهل جانبين مهمين هنا. أولاً، إن غياب البروتستانتية في عمل دي كوستر هو المظهر الأكثر وضوحاً لمناوءة هذا العمل للتاريخية. وقد كانت البروتستانتية، ولا سيما في نضال هولندا التحرري، بمختلف تياراتها ومذاهبها الشكل الأيديولوجي الملموس الوحيد عملياً الذي أمكن فيه خوض الخصومات القومية والاجتماعية في ذلك الوقت. ودي كوستر،

بتجاهله هذا أو بمجرد اعترافه به اعترافاً تجريدياً وتقريرياً، وليس بضمه أو دمجه فنياً، يتحاشى التشخيص التاريخي، ويتحاشى رسم صورة للعصر مميزة تاريخياً. أو بالأحرى، لأنّه ليس في ذهنه إلا صورة تجريدية - عامة لهذا النضال التحرري، وليس تأريخية - ملموسة، فهو عاجز عن أن يفقه، اجتماعياً وإنسانياً، وبالتالي، أن يصور فنياً، إما دور البروتستانتية في الثورة الهولندية أو الفروق داخل المعسكر الإصلاحي. وواقع أنّ الكاثوليكية كانت هدف كره شعبي عام يجعل من عرضها شيئاً ممكناً إلى حدٍّ أكبر، بالرغم من مفهوم دي كوستر التاريخي التجريدي: وهذا أيضاً رغم أنّ الصدى الأدبي المعاصر للكره الشعبي الذي يرسمه دي كوستر هو أكثر من الدور الرجعي الثابت الذي لعبته الكاثوليكية نفسها في ذلك الوقت.

ثانياً، إنّ رومان رولان - في رأينا - يغفل عن الأفكار الدافعة الطبيعية الحديثة في عبادة دي كوستر للطبيعة والأرواح الأساسية. وهو مصيب في قوله إنّ أجمل مشاهد دي كوستر وأكثرها إثارة تنشأ عن هذا التحسس بالطبيعة (مثلاً، شخصية ومصير كاثلين، بالرغم من أن الجمع الطبيعي الحديث بين الباثولوجيا والتصوف واضح هنا أيضاً على نحو خاص). إلّا أنّ أحداثاً ومشاهد منفردة معينة فقط هي على مستوىً كهذا. والعديد حتى من أفضل المشاهد يحمل طابعاً طبيعياً. فمن جهة هناك العبادة، وحيدة الجانب، للحياة الحيوانية، وللشَّرَه، وللسكْر، وللزِّنا، ومن جهة أخرى هناك النزوع إلى القسوة، وكل ذلك من السمات المميزة للمذهب الطبيعيّ الحديث كل التمييز.

إنّ التّعذيب والحرق بالشدّ إلى الأوتاد وأنواع الإعدام الوحشية الأخرى يجري وصفها على نحو موسع ومفصل. ودي كوستر يتجاوز حتى فلوبير بهذا الصدد.

وفي نفس الوقت، علينا ألّا نغفل عن الفرق في الشعور ووجهة

النظر التي تبعث على القَسْوة هنا. فرومان رولان يقول بصواب: «إنّ الانتقام المقدس يصبح مسّاً أحادياً أو هوساً بشيء واحد، يأخذ التشبث المسعور به، بالهذيان». ودي كوستر يسمح للقارئ بالاعتقاد بأنّ تاجر السّمك، الذي سلّم كلايس والد يولينسبيغل، إلى جلّاديه، قد غرق.

إلّا أنّه يعود للظهور بعد ذلك بفترة طويلة. ودي كوستر يدّخره لموت ثانٍ. وهذا، موته الحقيقي، يُصنع ليدوم ويبقىٰ! وعند الذين يكرههم يولينسبيغل ليس الموت بطيئاً جداً إطلاقاً. إنّ عليهم أن يموتوا بدرجات بطيئة. عليهم أن يعانوا... والمرء يختنق بهذا الفرح بالتعذيب، بهذه القسوة المعذِّبة الحزينة. والمنتقم لا يحصل على أيّة لذَّة منها.

إننا نرى أنّ للقسوة هنا سبباً معاكساً للسبب الذي يكمن وراء القسوة عند فلوبير (وعند كونراد فيرديناند مايير، كما سنرى ذلك قريباً). فهو هنا التجاوزات المتفجرة التي تصدر عن الكره والانتقام الشعبيّ، الغضب المخزون في الناس المضطهدين اضطهاداً وحشياً. ويوجد شعور عاميّ حقيقيّ وراء قسوة دي كوستر. وجارها الأقرب في المذهب الطبيعي هو اندلاع القسوة الجماعية في رواية زولا، **جيرمينال**. ولكنها عامية على نحوٍ أكثر صدقاً ومباشرة، الأمر الذي يجعلها حتى قاسيةً على نحوٍ أكثر انفجاراً.

وعلى أيّة حال فإنّ الفرق في السبب لا يزيل التشابه في النتيجة - ويكون الفرق أقل تماماً لأنّ هذا الهرب من جانب الكره العاميّ إلى قسوة انتقامية يرتبط ارتباطاً عميقاً بالجذور الاجتماعية لطبيعية دي كوستر. وبالضبط بسبب أن رأي دي كوستر في الحركات الشعبية في النضال التحرري الهولندي ليس ملموساً - إذْ لا يراها في أُصولها

وتشعباتها الاجتماعية وعداءاتها الداخلية، بل مجرد انتفاضةٍ شعبية تجريدية ومخلّدة بنصبٍ تذكاريّ ما - فلا بدّ أن يلجأ إلى تصوير الأفراح الحيوانية أو القسوة العمياء، إذا أراد لكتابته أن تحقق حيوية إنسانية ووضوحاً فنياً.

وإذا كان كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيون قد تجنّبوا النّوبات الجنونيّة الحيوانية من اللّذة والتعذيب - وقد عنّفهم لذلك بصوابٍ كل التينيين والبرانديسيين - فقد كان هذا بسبب أنّ تصويراتهم استطاعتْ أن تعيش بشكلٍ كامل في عالم «التوسطات» التأريخية، في عالم تلك العوامل التي تبرهن على أنّ الناس في أوج لحظاتهم هم مع ذلك أطفال عصرهم. والتذاذات الشَّرَه والسُكْر والفسق ومحنة المعذَّبين جسدياً لا يصيبها تغيرٌ يذكر في التاريخ. إلّا أنّ الانتفاضة الروحية التي تقوم بها جيني دينز عند سكوت، أو المثابرة الصامدة التي يبديها لورينزو ولوسيا عند مانزوني، ترتبطان بأواصر لا تحصى، ولا يمكن إدراكها فوراً غالب الأحيان، بمكان وزمان فترةٍ تأريخيةٍ معينة. ولهذا السبب، فإنّ لتأثيرها الإنساني مدى أوسع وأعمق وأبقى وأكثر ملموسيةً مما لهذه المباشرية التجريدية في الأساسيّ الصرف.

نحن نعتقد، إذن، بأن رومان رولان يستخف بالانقسام في عمل دي كوستر. وهو يفعل هذا بسبب الحماسة المفهومة التي تلهمه إياها محاولة دي كوستر، محاولة كاتبٍ عصريّ خلق ملحمة قومية. إنّه يرى في دي كوستر طريقاً يؤدي من الثنائية الأولية، التي أقامها رولان نفسه بذكاء، إلى الملحمة: «إنّ الفرد أصبح نمطاً. وأصبح النمط رمزاً؛ فهو لم يعد يشيخ، ولم يعد يمتلك جسداً، وهو يقول ذلك: «أنا لم أعد جسداً، بل روحاً... روح الفلاندريين. أنا لن أموت أبداً»...».

إنه عبقري هولندا. وهو يخرج على الكِتاب مغنياً أغنيته السادسة، «**ولكن ما من أحد يعرف أين سيغني أغنيته الأخيرة**».

إن هذه الوطنية، وهذا الإيمان الراسخ بخلود الفلاندريين العاميين، مؤثران فعلاً، ومثيران حقاً، وكل واحد سيشاطر رومان رولان حماسته. إلّا أنّ التعبير الأدبي عن هذا الإيمان يبقى غنائي النزعة، مجرد الانفعال الذاتي لدى المؤلف. فهو لا يقوم بمهمة الأساس لعالم تأريخي موضوعي متسق اتساقاً غنياً، كاملٍ بذاته؛ إنّه لا يصبح ملحمة. ومن وجهة نظرٍ ملحمية، تبقى الانفعالات تجريدية، بالضبط لأنها غنائية النزعة فقط.

لقد وجدت عدة محاولات في القرن التاسع عشر لجعل أي عالم منظورٍ تجريدياً يبدو ملحمياً بشحنه بعامل إشفاق على درجة عالية من الغنائية. وهذا ينطبق على بعض أهم ممثلي المدرسة الطبيعية. إلّا أن عامل الإشفاق الغنائي لدى دي كوستر بديلٌ عن انعدام الملموسيّة التأريخية، وهو ليس أكثر منه لدى زولا بديلاً عن انعدام الملموسيّة التأريخية.

٤ - كونراد فيرديناند ماير ونمط الرواية التاريخيّة الجديد

إن الممثل الحقيقي للرواية التاريخية في هذه الفترة هو كونراد فيرديناند ماير، الذي هو، إلى جانب غوتفريد كيللر - وهو بالمثل مواطن سويسري - ، أحد أهم الكتّاب القصصيين في الفترة التي تلت عام ١٨٤٨. وللاثنين معاً، وإن كان ذلك بشكل مختلف، روابط مع تقاليد الفن القصصي الكلاسيكية أقوى مما لمعظم معاصريهما الألمان وبالتالي فهما يتجاوزانهم إلى حدٍّ كبير في نوعٍ من واقعية أخذت تضع يدها على الأمور الجوهرية. إلّا أنّ ماير يظهر فعلاً سماتٍ في كل من وجهة نظره وفنه القائم على انحطاط الواقعية. ومع ذلك، فإن هذا لم يمنعه من ممارسة نفوذ قوي تجاوز العالم الناطق باللغة الألمانية إلى مسافة بعيدة. بل على العكس، فبالضبط لأنّه بدا أنّه يجمع ما بين احتواءٍ للشكل كلاسيكي وتضخمٍ عصري في الحساسية والذاتية، وما بين موضوعية ذات لهجة تاريخية وتحديث بالجملة لانفعالات الشخوص، وقد فعل هذا ببراعة فنية - فقد أصبح الكاتب الكلاسيكي الحقيقي للرواية التاريخية العصرية.

وعند ماير، تتماسك في شكل جديد الاتجاهات المتناقضة للمرحلة الجديدة من التطور. ومع ذلك فمشاكله الجوهرية متماثلة على

نحو مثير مع مشاكل فلوبير في عدة جوانب. وهذا مما يثير الاهتمام بصورة خاصة لأن موقف الكاتبين التاريخي الثابت ومن ثم مواقفهما الملموسة من المشاكل التاريخية على درجة كبيرة من الاختلاف. فتجربة فلوبير التاريخية الحاسمة هي ثورة ١٨٤٨ (وفي **التربية العاطفية** يستطيع المرء أن يرى بجلاء تأثيرها فيه). ومن جهة ثانية، فإن تجربة كونراد فيرديناند مايير التأريخية الكبيرة هي بزوغ الوحدة الألمانية، وكفاحها وتحققها. وواقع أن مايير هو الشخص الحي الذي عاصر هذه الخاتمة للنضالات البرجوازية الديمقراطية في سبيل الوحدة الألمانية، ولا سيما أنّه معاصر استسلامها إلى «الملكية البونابرتية» التي أقامها آل هوهنزوليرن تحت زعامة بسمارك - إن هذا يجعل من موضوع كتابته التاريخي أقل اعتباطاً من موضوع فلوبير. ومن المعروف أن التفاوت التزويقي بين ماضٍ «عظيم» وحاضرٍ تافه يلعب دوراً مهماً في عمله، ويقرر نزوعه إلى حركة النهضة. ومع ذلك فإن أهمية كبيرة تُعلق على النضالات في سبيل التوحيد القومي والوحدة القومية (**يرك يناتش، إغراء بيسكارا... إلخ**).

وعلى أية حال، تعاني معالجة هذه المسائل معاناة محفوفة بالكوارث من موقع بسمارك المركزي في هذه الفترة، ذلك الموقع الذي أثّر حتى في مايير. ويتحدث مايير بصراحة تامة عن هذا الموضوع، لا سيما في إشارته إلى يرك يناتش. فهو يشكو في إحدى رسائله من أن شَبَه بطله ببسمارك «ليس واضحاً بما فيه الكفاية». وفي مكان آخر يقول: «وكم هو تافه الشريك، (أي يناتش: غ. ل.) بالمقارنة مع الأمير، بالرغم من الاغتيال والقتل». والتزلف إلى بسمارك هذا مرتبط أوثق ارتباطٍ بواقع أن مايير، على غرار الطبقة الوسطى الليبرالية الألمانية بصورة عامة، بعد عام ١٨٤٨ يكف عن اعتبار تأسيس الوحدة القومية والدفاع عن الاستقلال الوطني قضية

الشعب التي يجب أن يحققها الشعب نفسه في ظل زعامة «الأفراد التأريخيين - العالميين»، بل يعتبر ذلك مصيراً تاريخياً أداته التنفيذية «بطل» أو «عبقري»، وحيد، مُبهم. و«بيسكارا» مرسوم بشكل خاص على هذا النحو - شخصية وحيدة تقرر في تأملات وحيدة ما إذا كان يجب تحرير إيطاليا من الهيمنة الأجنبية، وهي بالطبع تقرر بالنفي: «هل تستحق إيطاليا الحرية هذه الساعة وهل جديرة هي بما فيه الكفاية، بتكوينها، بتسلمها والحفاظ عليها؟ لا أعتقد ذلك»، هذا ما يقوله بيسكارا. إلّا أن هذا الكلام مجرد تعبيرٍ عن شخصيته المنعزلة، فهو لا يرتبط في الرواية نفسها بأية حركةٍ شعبية لها هدفٌ كهذا. وهو لا يقول هذا إلّا بين الحلقة العليا من الدبلوماسيين والجنرالات. . . إلخ.

وطبيعي أنّ المرء لا يستطيع إجراء مقارنة بسيطة بين النبيل السويسري وأنصار بسمارك الليبراليين - التافهين في ألمانيا. إلّا أنّ تفوّق ماير عليهم هو، بصورة رئيسة، تفوق في الذوق والشعور الأخلاقي والحساسية السيكولوجية، وليس تفوقاً في الرؤية السياسية أو في التضامن الأعمق مع الشعب. وهكذا تكون إعادة ماير صياغة مشاكل عصره، في اللحظة التي يكون قد ألقاها في التاريخ، مجرد مسألة شعور جماليّ وذوق. فهو يحوّل العبقريات القَدَرية، صانعي التاريخ المزعومين، إلى شعراء رمزيين، مزوقين ورائعين. وتفوقه الجمالي والأخلاقي على معاصريه الألمان يعني ببساطة أنّه يدخل مشاكل وشكوكاً على مفهوم بسمارك عن التاريخ بوصفه مسألة قوة محضة (ونحن نتذكر موقف بوركهارت المماثل).

إنّ أيديولوجية القوة، تلك الأيديولوجية التجريدية، ورسالة «الرجال العظام» الغامضة والقدرية، تبقيان عند ماير بلا تغيير وبلا نقد. وهو يقول في روايته عن بيسكارا: «إنّه يؤمن بالقوة وحدها وبواجب الرجال العظام الوحيد في أنْ يبلغوا منزلتهم الكاملة عبر

وسائل ومهام العصر». ونتيجةً لذلك، تتقلص المهام نفسها شيئاً فشيئاً إلى مكائد قوة داخل المرتبة أو الفئة العليا، أما المشاكل التاريخية الفعلية، التي كان هؤلاء الرجال أدواتها التنفيذية في الواقع فهي تغيب عن النظر أكثر فأكثر. وإنها لصفةٌ مميزة جداً لتطوّر ماير هي أنّه كان لا يزال في روايته، **يرك يناتش**، شيءٌ من الصلة الأولية بالأهداف الشعبية الفعلية بالرغم من أنها كانت معبراً عنها، وفقاً لبسمارك، فقط عبر «عبقرية» البطل. وفي **بيسكارا**، كانت هذه الصلات قد اختفت، والروايات التاريخية الأخرى هي أبعد من ذلك عن حياة الشعب التاريخية، وفيها تصبح الثنائية بين مسائل القوة والتأمل الأخلاقي الذاتي الشغل الشاغل الوحيد على نحو أكثر من ذي قبل.

إنّ هذا المفهوم عن الأبطال يرتبط عند ماير بوجهة نظر قَدَريّة عن استحالة معرفة طرق التأريخ، أي بسرّ «الرجال العظام» بوصفهم منفذي الإرادة القدرية لإله مجهول. وفي عمله الشاب والغنائي - التأريخي عن مصاير أولريخ ڤون هاتين، يبسط وجهة النظر هذه في وضوحٍ تام:

> نحن منطلقون! الطبول تقرع! الراية ترفرف!
> أنا لا أعرف الطريق الذي تسير فيه الحملة.
> يكفي أن يعرفه ربّ الحرب -
> خطته وصيحة معركته **هو**! وجهدنا وعرقنا **نحن**.

واستحالة معرفة طرق وغايات العملية التاريخية تقابلها بالضبط استحالة معرفة الأفراد العاملين في التاريخ. إنهم ليسوا معزولين مؤقتاً، نتيجة ظروف موضوعيةٍ أو ذاتية معينة، بل هم وحيدون من الناحية الأساسية.

وهذه الوحدة مرتبطة عند ماير، كما هي تقريباً عند جميع كتّاب هذه الفترة من ذوي الشأن، ارتباطاً عميقاً بوجهة نظره العامة، أي

باعتقاده بأنّ الإنسان ومصيره لا تمكن معرفتهما أساساً. والنتيجة الحتمية لفقدان التفاعل بين الإنسان والمجتمع، وللعمى عن حقيقة أن الإنسان إذا كان مكوّناً من جانب المجتمع فإن هذا أيضاً عملية من عمليات حياته الداخلية ذاتها، هي جعل كلمات الناس وأفعالهم تبدو للكاتب أقنعة لا يمكن اختراقها، وقد تعمل وراءها أكثر الدوافع تنوعاً. وقد بسط مايير شعوره هذا في وضوح عدة مرات، وعلى نحو أكثر تجسيداً في القصة وحيدة الحدث: **عرس الراهب**. ويروي دانتي قصة يظهر فيها ظهوراً عرضياً الإمبراطور الهوهينستاوي، فردريك الثاني، ومستشاره بطرس دي فاينس. ورداً على سؤال طاغية ڤيرونا المستمع، كانغارندي، عما إذا كان هو، دانتي، يعتقد حقاً بأن فردريك كان مؤلف قطعةٍ «**عن الدجالين الثلاثة**»، يجيب دانتي: «ليس ذلك واضحاً». ثم رداً على السؤال عما إذا كان يعتقد بخيانة المستشار، فيجيب بطريقة مماثلة. فيعنّفه عندئذٍ كانغارندي لإظهاره فردريك آثماً وبطرس مؤكداً براءته في **الكوميديا الإلهية**: «أنت لا تؤمن بالإثم وتدين. ومع ذلك أنت تؤمن بالإثم وتُبرئ». وأكيد أن دانتي الحقيقي لم تكن لديه هذه الشكوك. إن مايير وحده يجعل منه لاأدرياً في موقفه من الناس. وبهذا الشكل تخفي أرديةُ حركة النهضة المزركشة اللاأدريةَ والعدميةَ في أحدث صورهما.

إن هناك نقداً ذاتياً واضحاً من جانب مايير في تأنيبات كانغارندي لدانتي. ومع ذلك فهو، في الأحسن، ليس إلّا جانباً واحداً من مفهومه. وذلك أن مايير يشعر بأن لدانتي الحق كله في أن يصوّر التأريخ والناس، الذين يعترف بأنّه لا يستطيع فعلاً أن يكتشف ما فيهم، بأسلوب أوتوقراطي، وفقاً لأضوائه هو بالذات، ويشتد هذا الموقف لأن هذه الوحدة واستحالة المعرفة هما في رأي مايير **ميزة**: إذْ كلما كبرت منزلة الشخص ازدادت وحدته واستحالة معرفته الأمور.

ويصبح هذا الشعور واضحاً أكثر فأكثر في مجرى تطوّر ماير، ونتيجة ذلك، يكتسب أيضاً أبطاله من هذه الوحدة المُلْغَزة بشكل متزايد، ويصبحون أكثر شذوذاً في مواقفهم من أحداث التأريخ التي هم فيها أبطال. وفي رواية **القديس** يحيل ماير فعلاً نضال التاج والكنيسة في إنكلترا القرون الوسطى إلى مشكلة سيكولوجية تتعلق بتوماس بيكيت. وهذا الاتجاه يزداد وضوحاً في **بيسكارا**... وما يبدو حركةً على جانب كبير من الدرامية، أي مسألة ما إذا كان الجنرال بيسكارا سيتخلى عن الإسبان ويقاتل من أجل توحيد إيطاليا، ليس إلّا توهم صراع أو تناقضٍ ما. إنّ بيسكارا يطوّف عبر الرواية، وهو أبو هَوْلٍ مُلْغز لا يفهم أحدٌ خططه بعيدة النظر. ولماذا؟ لأن بيسكارا ليس لديه مثل هذه الخطط. فهو مريضٌ مرضاً خطيراً ويعرف بأنّه لا بدّ أن يموت قريباً، وبأنه لا يستطيع أن يشارك مرةً أخرى إطلاقاً في أية مغامرة. إنه يقول نفسه: «لأن أي خيار لم يظهر يوماً أمامي. لقد وقفتُ خارج الأشياء... إن عقدة وجودي لا سبيل إلى حلها؛ إنّه (أي الموت: غ. ل.) سيقطعها إرباً».

هنا نرى، في شكل مختلف، معضلة تماثل المعضلة التي لحظناها عند فلوبير: فالجمع ما بين رغبةٍ في أعمال عظيمة وعجز شخصي واجتماعي عن إنجازها في الواقع، يُعكس عبر الماضي، أملاً في احتمال أن يفقد هذا العجز الاجتماعي تفاهته الحديثة في لباس التباهي الذي ترتديه حركة النهضة. إلّا أنّ هذا التوجه نحو تخليدية وهمية - وهي تخليدية ذات إيماءات جميلة فقط وتخفي التأملات المتفسخة، المعذبة، التي تجول في ذهن البرجوازية العصرية - ينتج في اللهجة العامة للكتابة ملاحظات زائفة ومشاعر وتجارب مشوّهة كالتي عند فلوبير.

وهنا أيضاً المصدر الحقيقي لتحديث ماير للتأريخ. فماير،

كفلوبير، يعطي دائماً صورة دقيقة عن المظاهر الخارجية للحياة التاريخية، باستثناء أنّه أكثر تركيزاً وتزويقاً، وأكثر ميلاً إلى التفصيل الطبيعي. وانتقاد برانديس الموجه إلى معالجة سكوت الساذجة للفنون التشكيلية المعاصرة في رواياته التاريخية لا يمكن أن يوجه أبداً إلى مايير. ومع ذلك فإن **التناقضات الأعمق** لدى أبطاله لا تنمو من الظروف التاريخية الفعلية للفترة المعنية، أي من الحياة الشعبية للفترة. وبدلاً من هذا، فهي، على وجه التحديد، تناقضات عصرية في الانفعال والضمير في فرد تعزله الحياة الرأسمالية عزلاً مصطنعاً، كما كانت تناقضات فلوبير تناقضات الرغبة والإنجاز في المجتمع البرجوازي الراهن. ولهذا السبب كانت نفسية أبطال مايير - رغم التدرجات الدقيقة والصور الرائعة في الغطاء التاريخي - هي ذاتها أو تكاد تكون كذلك طوال فترتها، وليس مهماً القطر أو العصر الذي يتم اختياره زمناً للحبكة التاريخية.

كان مايير عالماً تماماً بهذا العنصر «المثير للشك» في فنّه. وفي إحدى رسائله يكتب عن أهدافه وموقفه من شكل الرواية التاريخية فيقول: «إنني أستخدم **القصة وحيدة الحدث** التاريخية ليس إلّا للتعبير عن تجاربي وعن مشاعري الشخصية، وأنا أفضّلها على «رواية الفترة»، لأنها تعطيني قناعاً أفضل، ولأنها تضع القارئ على مسافة أبعد. وهكذا فضمن شكل موضوعي جداً وعالي الفنيّة أنا فرديّ جداً وذاتي من الناحية الأساسية». وتظهر هذه الذاتية بصورة رئيسة في حقيقة أنّ الأبطال هم متفرجون أكثر منهم منفذون لأعمالهم بالذات، وأن مصلحتهم الحقيقية هي الوساوس والتأملات الأخلاقية - الميتافيزيقية التي تضع «مسائل القوة» في مقدمة القصة كهدفٍ لها.

وبسبب هذا الموقف، يسير مايير على غرار ڤيغني أكثر مما يتّبع سكوت في الرواية التاريخية. إلّا أنّه يجعل التأريخ حتى أقل تأريخية.

وفيغني وروائيون تأريخيون رومانتيكيون مماثلون ينظرون إلى العملية التاريخية نظرةً خاطئة، فهم يرونه واقفاً على رأسه. إلّا أنهم مع ذلك يرون نوعاً معيناً من العملية التاريخية، حتى ولو كانت من بنات تفسيرهم الخاص. و«الرجال العظام» لديهم يتصرفون ضمن هذه العملية التأريخية. وعند مايير، وباستثناء محاولات وبقايا معينة، اختفت العملية التاريخية نفسها، ومعها يختفي الإنسان بوصفه الفاعل الحقيقي في التأريخ العالمي. ومما يثير الانتباه أنّ ذلك المرض القاتل كان غير موجود في خطة مايير الأصلية لرواية **بيسكارا**. إنّه يقول في محاورة:

> لقد كان بإمكاني أن أقوم بذلك بصورة مختلفة، وكان ممكناً لأن تكون لهذا جاذبيته أيضاً. فجرح **بيسكارا** لم يكن قاتلاً. إنّه مُغرى، وهو يكافح الإغراء، وينتصر عليه ويتبرأ منه. وبعد هذا، وهو يرى اعتراف آل هابسبرغ بالجميل، يندم على قيامه بذلك. ويستطيع عندئذ أن يسقط في المعركة خارج ميلان.

وعلى أية حال، يلاحظ المرء في هذه الخطة أن العنصر النفسي - الأخلاقي يغلب على الدوافع التأريخية - السياسية. وليس من باب الصدفة أن يدفع مايير، في عمل عن الموضوع لاحق، بهذا شوطاً أبعد في هذا الاتجاه، مانحاً بطله «عمقاً» لاعقلانياً، بيولوجياً. ومايير، بعمله هذا، ينتج، من ناحية، أساس الرواية القَدَري - السوداويّ، ومن ناحية أخرى، عزلة بطله المُلْغزة. وهو نفسه يقول في مناسبة من المناسبات: «إن المرء لا يعرف ماذا كان بيسكارا سيفعل بغير جرحه».

وهكذا، فإن مايير، بوضعه شخصيات التاريخ الرئيسة فقط في المركز من رواياته، وإهماله كلياً تقريباً الناس وحياتهم، وهم قوى

التاريخ الواسعة الفعلية، قد بلغ مرحلة من تصفية التاريخ متقدمة على الرومانتيكيين السابقين. وقد أصبح التاريخ شيئاً مجرداً لاعقلانياً بالنسبة له. والرجال العظام شخصيات شاذة ووحيدة، محاصرة في أحداث عديمة المعنى لا تمسهم في الصميم إطلاقاً. والتاريخ مجموعة لوحات مزوقة، لحظات حزينة كبيرة، تعبّر فيها هذه الوحدة وهذا الشذوذ عن نفسهما بقوة سيكولوجية غنائية غالباً ما تكون مثيرة جداً. ومايير كاتب مهم لأنّه لا يخفي «مُشكله» بالفن؛ والعجز البرجوازي التأريخي لدى أبطاله يخترق الرداء التاريخي مرة بعد أخرى. إلّا أنّ هذه الصدق الفني ذاته والاستقامة الأخلاقية هما ما يمزّق تركيب مؤلفاته الرائع. ومرةً بعد مرة، ينكشف القناع عن تأريخه ويبدو مجرد أزياء وملابس.

إلّا أنّ تركيب مؤلفات مايير من وجهة النظر الشكلية ذو نوعية عالية جداً، ويكاد يكون في درجة الكمال ظاهرياً. واستغلاله للإمكانات التزويقية لا يؤدي إلى وصفٍ مفرط، كما هي الحال عند فلوبير. إنّ مايير، بالعكس، مقتصد بشكل غير اعتيادي في أوصافه. فهو يركّز حدثه حول العنصر المثير للإشفاق ودراما بضعة مشاهد؛ ووصفه للأشياء المحيطة خاضعٌ دائماً لمشاكل شخوصه السيكولوجية. ونموذجه هو الإيجاز والإحكام الدقيق في الرواية ذات الحدث الواحد القديمة. إلّا أنّ هذا الإيجاز يؤدي له غرضاً مزدوجاً: ففي وقت واحد يعمل على أن يغطي بشكل مزوّق وأن يكشف بشكل غنائي العرض الذاتي للمشاعر الراهنة على شاشة الماضي. وحبكاته مبنيّةٌ بهدفٍ مقصودٍ هو تأكيد لغز أبطاله. والشكل القائم على قصة ضمن قصةٍ يعمل على جعل الأحداث التي تًصوّر وكأنها شيء لا يمكن إدراكه ولاعقلاني بحد ذاتها، تبدو فعلاً كذلك، وبخاصةٍ لتأكيد اللغز الذي لا سبيل إلى حله لدى الشخوص الرئيسين.

إن مايير ينتمي فعلاً بوعيٍ تامٍ إلى أولئك الكتّاب العصريين الذين لم يعد سحر سرد القصة يكمن، في نظرهم، في إيضاح حدث لا يمكن إدراكه ظاهرياً، أي في إيضاح علاقات حياتية أعمق تُدرِك ما لا يمكن إدراكه في الظاهر، بل في اللغز ذاته، أي في تصوير «العمق الذي لا يمكن سبر غوره» اللاعقلاني في الوجود الإنسانيّ. فمايير، مثلاً، يترك نَشّاباً بسيطاً، لا يفهم طبعاً أيّ شيء عن العلاقات الأعمق، يروي مصائر توماس بيكيت. إنّه يتحدث عن أحداث كانت «مذهلة ولا تصدّق» ليس بالنسبة للمراقبين البعيدين فقط بل بالنسبة للمشاركين أيضاً.

ومايير يأمل بهذه الكتابة الدقيقة أن يتجنب انغمار الكتّاب العصريين في التحليل السيكولوجي. إلّا أن مخرجه وهمي، لأنّ سكلجية[*] الكتّاب العصريين لا علاقة لها بالتحليل بوصفه شكلاً من أشكال التعبير. فهي تنبع من توجه الكاتب في الحياة الروحية الداخلية لشخوصه، التي يعتقد بأنها مستقلة عن تماسك الحياة الإجمالي وبأنها تتحرك وفقاً لقوانينها هي. وهكذا فإنّ تركيز مايير التزويقي ليس أقل سيكولوجية من كتابات معاصريه أولئك الذين كانوا متمسكين علنيين بالتحليل السيكولوجي. والأمر معه هو مجرد أن الفرق بين المرأى الخارجي التزويقي للتاريخ وسيكولوجية الشخوص العصرية هو فرق أكثر وضوحاً.

ويبرز هذا الفرق أكثر إذا علمنا أن مايير، شأنه في ذلك شأن فلوبير، يجنح إلى رؤية عظمة العصور المتلاشية في جرائم أناس الماضي الوحشية. ويهزأ غوتفريد كيللر، معاصره الديمقراطي الكبير، الذي كَنَّ احتراماً كبيراً لأهداف مايير الفنية النزيهة، في رسائله

(*) السكلجية: نظرية تفسر الأحداث والمصائر التاريخية وفق مفاهيم سيكولوجية.

باستمرار بهذا الضعف العاطفي لدى الكاتب الحساس الإنساني جداً، بسبب القسوة والوحشية في قصصه.

إن كل هذه السمات، كما هي عند فلوبير، تعبّر عن معارضة لتفاهة الحياة البرجوازية. إلّا أنها، بسبب الظروف الاجتماعية - التاريخية المختلفة، تعبّر عن هذه المعارضة بطريقة مختلفة جداً. فلرفض فلوبير الحياة البرجوازية العصرية مصادر وطرق تعبير رومانتيكية جداً، ومع ذلك فهو رفض مليء براديكاليةٍ عاطفية. أما مايير فلديه، على نطاق أوسع، سوداوية البرجوازي الليبرالي المرهفة، ذلك الذي يراقب بتبرؤٍ وحيرةٍ تطور طبقته ذاتها وسط مظاهر زحف الرأسمالية العنيف، ويعجب، بجبنٍ، في ذات الوقت، بالقوة التي تتكشف في ذلك.

وتصوير مايير الشخصيات الرئيسة التاريخية ماتعٌ ومهمٌّ لأنّه يظهر على نحوٍ غنيّ بالحيوية كيف أن أهداف الطبقة البرجوازية التي كانت ديمقراطية يوماً ما تتحول، حتى في حالة كتّاب صادقين وذوي مواهب عالية، إلى ليبرالية مساومة. ومايير يكنّ إعجاباً كبيراً برجال ونظريات حركة النهضة. إلّا أنّ خمرة هذا الإعجاب المتقدة ممزوجة دائماً بمقدار كبير من الماء الليبرالي. وقد سبق أن رأينا الانعكاسات الأخلاقية - السيكولوجية المفرطة التي تخلط بمسألة «القوة بذاتها». ويظهر هذا الخليط مرة بعد أخرى في روايات مايير كشوقٍ إلى عالم «ما وراء الخير والشر» في حركة النهضة، ممزوجاً بتحفظاتٍ وتبريراتٍ ليبرالية. وهكذا ففي رواية بيسكارا، مثلاً: «قيصر بورجيا، جَرَّبَ هو الشر المحض... إن الشر يجب أن يستخدم فقط بنسبٍ صغيرة وبحذر وإلّا سبب القتل». أو كما يقول بيسكارا نفسه - بأسلوبٍ بسماركيّ جداً - عن ميكيافيللي: «توجد مبادئ سياسية ذات معنىً بالنسبة للعقول الذكية والأيدي الحاذقة، إلّا أنها تصبح فاسدة وشريرةً ما إن ينطق بها فمٌ بذيء أو يخطها قلمٌ مجرم». وهكذا نرى أنّ حماس مايير

لحركة النهضة ليس مستنداً إلى الإقرار والاعتراف بفترة من التقدم عظيمة وغير متخطاة، كما كانت الحال مع غوته أو ستندال أو هاينه أو إنجلز. وقد لعب معاصره، بوركهارت، دوراً حاسماً في جعل حركة النهضة في متناول مدارك الجمهور. ولكن بالرغم من الاكتشافات المنفردة المهمة، فهو يشن فعلاً قتال مؤخرة أيديولوجيا: وغالباً ما تجري تعمية التبصر السليم بنفخات من «المشكل» الليبرالي. وعند مايير يكون هذا الاتجاه أكثر بروزاً، كما هو مفهومه الشكلي - التزويقي عن حركة النهضة.

إن هذا «المشكل» يؤدي إلى عبادة البطل الليبرالية لبسمارك. إذْ فيما يكون مبدأ «ما وراء الخير والشر» مسموحاً به لـ«رجل المصير»، فالويل إنْ أصبح ملك الشعب. ويكمن وراء مفهوم مايير عن التاريخ إعجابه بـ«**السياسة الواقعية**» البسماركية، بالخداع المتفوق القائم في أعلى أجواء **المجتمع**، بشكل من السياسة أصبح في نظر الأيديولوجيين الليبراليين «فناً» و«غاية بذاته».

وهكذا فإن اختفاء الحياة الشعبية الفعلي عن هذه الروايات، أي واقع أن فئة عليا معزولة بشكل مصطنع هي وحدها التي تتحرك في المقدمة، ليس مشكلة فنية إلّا ظاهرياً. وعند ڤيغني، كان هذا يعبّر عن معارضة رجعية - رومانتيكية للطابع التقدمي، الشعبي، في مفهوم سكوت عن التاريخ. وعند مايير، الذي لم يكن شخصياً رجعياً بشكل علنيّ تقريباً كما كان ڤيغني، يبرهن هذا على انتصار الليبرالية القومية التي تحولت إليها ليبرالية العالم الناطق بالألمانية. والسويسري، مايير، مستقل اجتماعياً بما فيه الكفاية، وصادق شخصياً إلى درجة كافية، وفنياً لا يُذعن كلياً للتجاوزات التبريرية التي تمارسها البرجوازية الوطنية - الليبرالية الألمانية. وهو يخلق أعمالاً فنية أعلى في كل جانب من النتاجات المعاصرة في ألمانيا، ومع ذلك فلهذا السبب

بالذات فإن أثر الليبرالية القومية وتغرّبها عن الشعب في الروايات التاريخية هو في مثاله أكثر أهمية ومهلك.

وفي معظم أعمال ماير يجري التعبير عن هذا التَّغْريب على نحو مباشر: فالأحداث التاريخية تقع «فوق» فقط، والمجرى الغامض للتأريخ يُظهر نفسه في الأعمال السياسية القائمة على القوة وفي الوساوس المعنوية لدى الأفراد الذين هم معزولون كلياً وغير مفهومين حتى ضمن المرتبة العليا. وإذا ما جرى إبراز الناس بحالٍ من الأحوال فهم عندئذ مجرد كتلة عديمة الشكل، عفوية، عمياء ومتوحشة، وهم عادة كالشمع في يدي البطل المتوحد (ييرك ييناتش). والشخصيات الشعبية المعطاة أي استقلال وشخصية فردية تعبّر بصورة رئيسة فقط عن تكريس أعمى للبطل التاريخي العظيم (النشّاب في **القديس**) أو حماسة عمياء له (ليوبيلڤينغ في **صفحة غوستاف أدولف**).

ولكن حين يعطينا ماير، في حالات نادرة جداً، قصة شعبية، حتى وإن كانت في شكل حدث، يبرز بوضوح خاص التفاوت بين تصويره للشخوص وتصويرهم في الفترة الكلاسيكية من الرواية التاريخية. ففي الرواية ذات الحدث الوحيد، **پلوتاس في الدير**، تتحدث القصة عن فتاة فلاحة شجاعة وطيدة العزم هي جيرترود، التي كانت مرتبطة بشدة بالمذهب الكاثوليكي في عصرها. وقد أخذت على نفسها عهداً بأن تصبح راهبة، الأمر الذي تريد تحقيقه رغم مقاومة وجودها كله، ورغم حبها شاباً تود لو تتزوجه. وحين يجري استقبال المترهبنات في الدير، تُحمل «معجزات» على الوقوع: فالمُتوقَّع من المترهبنة أن تحمل صليباً ثقيلاً (مع تاج من الشوك على رأسها). ولن تُقبل كراهبةٍ إلّا إذا لم تسقط تحت ثقله. ووفقاً للخرافات، تساعدها العذراء المقدسة في ذلك. وفي الحقيقة الواقعة، تُعطى المترهبنة صليباً خفيفاً جداً، شبيهاً في الظاهر للصليب الثقيل. وينجح بوغيو، راوية

هذه القصة، عبر ظروف مختلفة في الحبكة الرئيسة، في أن يكشف للفتاة عن هذا الخداع. وتختار الآن جيرترود الصليب الثقيل فعلاً لكي تجرب في الحقيقة ما إذا كانت العذراء المقدسة تريد لها حقاً أن تصبح راهبة. وبعد جهود بطولية تسقط، وهي الآن قادرة على أن تكون الزوجة السعيدة لحبيبها.

ولكن كيف يتأثر بوغيو - ومعه ماير بالتأكيد - بهذا؟ يروي بوغيو قائلاً:

> إن هذا هو ما قامت به، وقد نزلت من درجة إلى درجة وهي تشع فرحاً، مرة أخرى الفتاة الفلاحة البسيطة التي، وقد تحققت الآن أبسط رغباتها الإنسانيّة وتستطيع العودة إلى الحياة اليومية، سوف تنسى بلا شك بسرعةٍ وسعادة المشهد المثير الذي كانت قدمته إلى الجمهور في يأسها. ولفترة قصيرة كانت الفتاة الفلاحة قد وقفت أمامي، وأنا بحواسي المثارة قد رأيتها تجسيداً لكائن أعلى، مخلوقاً ملهماً أو ذا قدرة عظيمة، وحقيقة تهدم الخيال بابتهاجٍ شديد. ولكن ما هي الحقيقة؟ سأل عن هذه بايليت.

لقد اقتبسنا هذا المقطع كاملاً، لأن المرء إذا قارن قصة جيرترود مع قصة دوروثيا عند غوته أو قصة جيني دينز عند سكوت، كان التضاد بين الفترتين واضحاً وضوحاً مفعماً بالحيوية. وفي ذات الوقت، تكشف المقارنة عن الأسس الاجتماعية والإنسانية لهذا النمط الجديد من الرواية التاريخية. وعلينا هنا أن نقتصر على السمات الأكثر حيوية وأهمية في التضاد. فقبل كل شيء، إنّ في شجاعة فتاة ماير الفلاحة شيئاً من الشذوذ والتزويق. فنحن لا نرى الصفات الإنسانية المهمة في هذه الشجاعة، ونرى بدلاً منها حركة فريدة، قصيرة، واحدة، تبيّن

إجهاداً جسدياً من جهة وتأثيراً تصويرياً (الصليب وتاج الشوك) من جهة أخرى. وثانياً، إن ماير ينظر إلى لحظة البطولة في معزل عن الحياة، والحقيقة فهو يراها نقيضاً للحياة كاملاً. والعودة إلى الحياة الاعتيادية ليست، كما هي عند غوته وسكوت، مصيراً ملحمياً واسعاً، وهي لا توحي بالحضور النائم لقوى مماثلة في أناس اعتياديين لا يحصى عددهم، تلك القوى التي لم تُطْلَق أو تُختبر أبداً لأسباب، شخصيةٍ أو تأريخية. إنها في نظر ماير تتقرر بالتناقض بين «ذي البراعة العظيمة أو الملهم» و«العاديّ»، لذلك فالعودة إلى الحياة العادية تلغي في الحقيقة «اللحظة البطولية»، بينما تكون البطولة عند غوته وسكوت «محذوفة»، (aufgehoben)، بالمعنى الثنائي، الجدلي.

إن ماير يثبت أنّه فنان ذو شأن وسط بداية الانحطاط العنيفة، بتصويره بطلةً اعتياديةً تماماً وليس مخلوقاً «ملهماً» وهستيرياً فعلاً، كما كان سيفعل هويسمانز، أو وايلد، أو دانونتسيو. إلّا أنّه ملوث فعلاً بالانحطاط إلى ما يكفي لمزج صواب رأيه هو بشيء من السوداوية الشكوكية.

وهذا النمط من الحساسية يكشف عن روح العصر الجديد. فأبطال ماير يقفون روحياً وأخلاقياً على رؤوس أصابع أقدامهم لكي يبدوا للآخرين ولا سيما لأنفسهم أكبر مما هم عليه، ولكي يقنعوا الآخرين وأنفسهم بأن الارتفاع الذي بلغوه أو في الأقل حلموا ببلوغه في لحظاتٍ منفردة من حياتهم هو ارتفاعهم في جميع الأوقات. والرداء التأريخي المزوق يعمل على إخفاء هذه الوقفة على رؤوس أصابع الأقدام.

وواضح أن هذا الضعف الداخلي، المصحوب بتَوْقٍ مَرَضي إلى العظمة، سببه الانفصال عن الحياة الشعبية. فالحياة اليومية للشعب تبدو واقعاً مملاً ومهيناً، وليس غير ذلك. ولا تُرى بعد الآن أية علاقة

عضوية بين هذه الحياة وبين أي اندفاعٍ تأريخي. والبطل، كما يقول بوركهارت، هو «ما لَسْنا هو».

لقد أصبحت البرجوازية الألمانية قومية - ليبرالية. وقد خانت ثورة ١٨٤٨ البرجوازية - الديمقراطية، ومن ثمَّ، ومع تحفظات أخذت بالتقلص باستمرار، اختارت طريق بسمارك إلى الوحدة الألمانية. وفي الأدب الألماني في ذلك الوقت، يأخذ هذا الطريق من التطور شكل مبرراتٍ صرف من الناحية الأيديولوجية، وانحطاط بالجملة في التقاليد الكلاسيكية واستيعاب بالغ الضحالة لواقعية أوروبية - غربية من الدرجة الثانية، من الناحية الفنية.

وأياً كان تفوق مايير جمالياً وأخلاقياً على هؤلاء البرجوازيين الألمان، الذين انقلبوا بين عام ١٨٤٨ وعام ١٨٧٠ من ديمقراطيين إلى ليبراليين - قوميين، ومهما تكن معقدةً العلاقات بين تطور فنه وهذا التطور الاجتماعي - التاريخي، فهو يعكس هذه العملية في أكثر المشاكل من النواحي التفصيلية والروحية والفنية في الأعمال التي أنجزها في كامل حياته. فشخصياته من حركة النهضة تعكس الجبن وخوار القلب الليبراليين. وأبطاله «المتوحدون» يحملون سمات نموذجية من انحطاط الديمقراطية الألمانية.

٥ - اتجاهات الانحطاط العامة وترسيخ الرواية التاريخية بوصفها نوعاً خاصاً



في أعمال كونراد فيرديناند مايير، ترسّخ الرواية التاريخية نفسها بوصفها نوعاً أدبياً خاصاً. وهذه هي أهميته بالنسبة للتطور الأدبي. وصحيح أن فلوبير أكد أيضاً طابع الرواية التاريخية الخاص وتمنى أن «يطبق» طرق الواقعية الجديدة على المجال التاريخي، الذي اعتبره مجالاً خاصاً. إلّا أنّ مايير هو الكاتب الوحيد المهم فعلاً في هذه الفترة الانتقالية، الذي يركز كامل إنتاج حياته على الرواية التاريخية ويطور طريقة جديدة لمعالجتها. وواضح من ملاحظات سابقة كم كان كبيراً الفرق بين هذه الطريقة في معالجة التاريخ وبين طريقة معالجة الرواية التاريخية القديمة. وقد عبّر سكوت عن موقفٍ تاريخي جديد من جانب المجتمع، نشأ عن الحياة نفسها. وقد ظهرت موضوعاته التأريخية ظهوراً عضوياً، أي بذاتها إذا صح التعبير، من تطور وانتشار وتعمق الحس التاريخي. وهي تكتفي بالتعبير عن هذا الحس - الحس بأنّ فهماً حقيقياً ما لمشاكل المجتمع المعاصر لا يمكن أن ينمو إلّا من فهم ما قبل تاريخ المجتمع والتاريخ التشكيلي. وهكذا فإن رواية سكوت التأريخية، باعتبارها التعبير الفني عن موقف من الحياة أُسْبِغت عليه صفة التاريخية، عن فهم تاريخي متزايد لمشاكل المجتمع

المعاصر، أدت بالضرورة، كما رأينا، إلى شكل من الرواية المعاصرة أعلى لدى بلزاك وكذلك عند تولستوي.

وفي هذه الفترة، يكون الموقف مختلفاً جداً. فقد سمعنا تفسيرات كل من فلوبير ومايير لقرارهما معالجة المواضيع التأريخية. ورأينا أن دوافعهما في كلتا الحالتين نشأت لا عن فهمٍ للعلاقة بين التأريخ والحاضر، بل على العكس، عن إنكار للحاضر الذي هو عندهما ليس أكثر من إنكار ذاتي، جمالي - أخلاقي، بالرغم من أنه يمكن فهمه وتبريره على أسسٍ إنسانية - أخلاقية، وإنسانية - جمالية. وطرح المواضيع التأريخية هو مجرد مسألة ملابس وتزويقات، ومجرد وسيلة للتعبير عن ذاتيتهما على نحوٍ أكمل - وفقاً لهما - مما سيسمح به موضوع معاصر.

ولا نريد أن نتناول هنا الخداع الذاتي الذي يسقط ضحيةً له الناطقون الأدبيون باسم هذا الموقف في ما يتعلق بأعمالهم ذاتها، بل سنتحدث عن هذا في وقت لاحق. والشيء المهم هو أن هذا الأسلوب تجاه المواضيع التأريخية يعبّر من جهةٍ عن موقف عام في العصر، وهو من جهة أخرى **يُفقر** العالم المرسوم أو المصوَّر. إذْ ماذا كان ما جذَبَ سكوت وأتباعه المهمين إلى المواضيع التاريخية؟ إنه الإدراك بأن هذه المشاكل التي راقبوا أهميتها في المجتمع المعاصر أخذت شكلاً مختلفاً وخاصاً في الماضي، وبأن التاريخ، على ذلك، باعتباره ما قبل تاريخ الحاضر، الموضوعي، شيء ليس غريباً على الروح الإنساني أو لا يمكن إدراكه.

ولكن بالنسبة للكتّاب العصريين فإن غرابة التاريخ هي بالضبط الجذّابة. وقد تحدث غوايا، العالم السوسيولوجي الوضعي والاختصاصي بالجماليات الشهير، عن هذه العلاقة في وضوح وتحديدٍ شديدين، فقال:

توجد طرق مختلفة للهرب من **التافه**، ولزخرفة الواقع لأنفسنا من غير أن نزيفه. وتؤلف هذه الطرق نوعاً من المثالية المتوافرة أيضاً للمذهب الطبيعي. وهي تتألف قبل كل شيء من إبعاد الأشياء أو الأحداث، سواء من حيث الزمن أو المكان. . . إن الفن يراد منه أن يمارس وظيفة الذاكرة في النقل والزخرفة.

وما يبعث على الاهتمام كثيراً أن غوايا لا يفرّق بين الإبعاد الدنيوي والروحي للموضوع الفني. وما هو ضروري في رأيه هو التأثير الزخرفي للمنظرانيّ، غير المعهود، الغريب الشاذ، الذي يحدث. والآن لو نظر المرء إلى الأدب الفرنسي في هذه الفترة مثلاً لرأى طقساً فعلياً من الطقوس العربيدية التي تضم أفكاراً شاذة. وعلى امتداد الشرق، اليونان، العصور الوسطى (قصائد ليكونت دي ليل)، نجد روما المنحطة (بولهيت)، قرطاجة، مصر، فلسطين (فلوبير)، العصور البدائية (بولهيت)، إسبانيا، روسيا (غوتيا)، جنوب أميركا (ليكونت دي ليل، هيرديا). وفي نفس الفترة يُدْخِلُ الشقيقان غونكور الأزياء اليابانية. . . إلخ. وفي ألمانيا، يجد المرء التشابه الجزئي مع حركة النهضة لدى ماير، وموضوع الكتابة المتنوع والشاذ في معظمه لدى هيبيل وريتشارد ڤاغنر، وبين أعضاء فئة أصغر يجد مصر (إيبر) والهجرات القبلية عند (دان). . . إلخ.

إن تياراً أدبياً من هذا النوع، يضم كتّاباً من أكثر الاتجاهات تنوعاً وأهمية، له جذور عميقة في حياة الحاضر. وكانت الرومانتيكية قد أبدت احتجاجها ضد قبح الحياة الرأسمالية بالهرب إلى العصور الوسطى. إلّا أنّ هذا الاحتجاج كان ذا مضمون سياسي واجتماعي واضح بشكل كافٍ وإن كان رجعياً. أما الكتّاب الذين يحتجون الآن –

في شكل مواضيع غريبة - فليس لديهم هذه الأوهام الرجعية، أو لا تكون لديهم إلّا على نحوٍ استثنائي. وتجربتهم الرئيسة، ولا سيما في حالة الكتّاب الفرنسيين، الذين يكتبون في ظروف الرأسمالية الأكثر تقدماً وفي صراع طبقي أحدّ مما في ظروف الكتّاب الألمان، هي قرفٌ شامل، وخيبة ظنٍّ لامحدودة بالحياة التي ليس لها هدفٌ منظور. وإذا تاقوا إلى الهرب بعيداً، فإن «بعيداً» هي أهم من «أين». والماضي لم يبق ما قبل التاريخ الموضوعي لتطور الناس الاجتماعي، بل جمال الطفولة البريء والمفقود إلى الأبد، الذي تنجذب إليه حياة مبددة انجذاباً عاطفياً وإن كان عقيماً، وفي شوقٍ يائسٍ، لا سبيل إلى تحقيقه. وهذه العاطفة معبرٌ عنها أكمل تعبيرٍ في المقطع الشعريّ التالي من قصيدة بودلير:

احمليني احمليني أيتها العربة! خذيني أيتها السفينة:
بعيداً! بعيداً! فهنا الطين يتكون من دموعنا!...
ولكن جنة حبنا الطفلي الخضراء!...
الجنة البريئة الملأى بالمسرات الخفية،
أهي الآن أبعد من الهند ومن الصين؟
وهل يمكننا إيقاظها بصرخات شاكية،
وإحياؤها من جديد بصوت فضيّ،
تلك الجنة البريئة الملأى بالمسرات الخفية؟

البعد، إذن، لم يبق شيئاً ملموساً تأريخياً، حتى ولا بالمعنى الرجعي - الطوباويّ لدى أوائل الرومانتيكيين. البعد هو مجرد نفي الحاضر، فرق الحياة في المُطْلَق، شيء مفقود إلى الأبد، ومشرَّب بذاكرةٍ ورغبة لإعطائه جوهراً شعرياً. وهكذا فإن مصادره ذاتية صرف. وهدف الدقة الآثارية والضبط أو الإتقان العصبي اللذين يجري بهما

استكشاف تفصيل عالم بعيدٍ، مكانياً أو زمانياً، وشاذ، هو، كما رأينا بصورة خاصة في حالة فلوبير، ليس التحقيق في الطابع الاجتماعي - التاريخي لعالمٍ كهذا، بل تحقيق تأثير تصويري. وصحيح أنه يُفترض في الدقة أن تضمن الواقع الموضوعي - الفني للعالم المصوَّر، ولكن لما كانت الحياة الداخلية لهذا العالم تعتمد على التوق واليأس الموضوعيين، والعصريين والأوروبيين جداً لدى الكاتب، فإن الدقة الآثارية لا تستطيع أن تقدم أكثر من ديكورات مسرح لتقنين المصائر الإنسانية التي ليس لها ما يجمعها داخلياً مع الأشياء الغريبة وهي موصوفة بدقة. وهذا ينطبق على أهم الكتّاب.

ولكن مهما يكن هذا التوق وهذا اليأس معاديين للبرجوازية في مضمونهما المباشر، فهما في قرارتيهما برجوازيان بعمق. إنهما يعبّران عن مشاعر خيرة ممثلي الطبقة البرجوازية في ذلك الوقت، الذين كانوا عاجزين عن الارتفاع فوق انحطاط طبقتهم الذي كان في بدايته العنيفة. فبالرغم من المعارضة الحادة التي أبداها فلوبير أو بودلير مثلاً تجاه برجوازية عصرهما، وبالرغم من الرفض العنيف الذي استقبلت به أعمالهما، فإن العامل المتطابق اجتماعياً الذي يربطهما بطبقتهما يهيمن عليهما. وهذا هو السبب في أن مؤلفاتهما تغلبت في وقتها الملائم على الرفض المشحون بالغضب الذي أظهره معاصروهما، وفي أنهما نالا الاعتراف بأنهما كاتبان عبّرا عن موضوعات عصرهما الجوهرية.

إن التناقض الظاهري يوجد هنا فقط بالنسبة لعلم الاجتماع المبتذل. وقد حدد ماركس نفسه هذه العلاقة بين الكاتب والطبقة تحديداً واضحاً ودقيقاً جداً:

> فليتخيل المرء قليلاً أن الممثلين الديمقراطيين هم في الحقيقة جميعاً أصحاب حوانيت أو أنصار متحمسون لأصحاب

الحوانيت. ووفقاً لتعليمهم ومركزهم الفردي فقد يكونون بعيدين بعضهم عن بعض بُعد السماء عن الأرض. وما يجعلهم ممثلي البرجوازية الصغيرة هو واقع أنهم في عقولهم لا يتجاوزون الحدود التي لا تتجاوزها الأخيرة في الحياة، وأنهم، بالتالي، مدفوعون، نظرياً، إلى نفس المشاكل والحلول التي تدفع إليها الأخيرة عملياً المصلحة المادية والمركز الاجتماعي. وهذه، بصورة عامة، العلاقة بين الممثلين السياسيين والأدبيين لطبقةٍ ما والطبقة التي يمثلونها.

إن هذه العلاقة بين ممثلي الكتابة التأريخية (الشاذة) المهمين في هذه الفترة وطبقتهم تظهر خاصة في الطريقة التي تُستبدل بها العظمة التاريخية الفعلية بالقسوة والوحشية. وقد سبق أن عالجنا هذه المشكلة: فقد أشرنا إلى المفارقة التي دُفع بها كتّاب شامخون وحساسون، من حيث الجمالية والأخلاقية معاً، من أمثال فلوبير ومايير، إلى مثل هذه القسوة والوحشية في كتابتهم. كما بيّنا حتمية هذا التغير، الذي أعقب فقدان أية علاقة داخلية مع التاريخ، وصلة هذا التغير الوثيقة بالموقف العام في فترة الانحطاط، ذلك الموقف الذي توقف عن رؤية الحركة التاريخية بوصفها منجزات وآلام الناس أنفسهم، كما توقف عن رؤية «الأفراد التاريخيين العالميين» بوصفهم ممثلي حركات شعبية. ولا يلزمنا الآن إلّا أن نذكر بإيجاز العلاقة بين هذه المواقف والتجارب غير الواعية لدى الجماهير البرجوازية والبرجوازية الصغيرة الواسعة بالنسبة لنا لندرك أن هؤلاء الكتّاب في الوقت الذي ربما كانوا قد تفوقوا فيه إنسانياً وثقافياً على معظم معاصريهم فقد أعطوا في الحقيقة مجرد تعبير عن مشاعر الأخيرين الخفية والمغلّفة وغير المعلن عنها. وقد عبّر بودلير أيضاً عن موقف

البرجوازي أو البرجوازي الصغير الاعتيادي في هذه الفترة، الذي ساوى العظمة بالجريمة الوحشية، في شكل واضح ومهم على نحوٍ استثنائي (في **إلى القارئ**):

إذا كان الاغتصاب والسم والخنجر والحريق،
لم تطرّز بعد بتكويناتها السارة
القماشة التافهة لمصائرنا التافهة،
فذلك لأن روحنا، واحسرتاه!، ليست متينةً بما يكفي.

ويعطي تاأوفيل غوتيا في مقدمته لـ«**أزهار الشر**»، شرحاً لهذا المقطع على غاية الأهمية والتميز. فهو يتحدث عن وَحْش الضجر، العصري الضخم، «الذي يحلم في جبنه البرجوازيّ، بشكل تافه، بوحشية وفسق الرومان، وبالبيروقراطي نيرون، وصاحب الجانوت هيليوغابالوس».

إن كتّاباً عصريين لهم شأنهم، وهم فعلاً أكثر علماً بهذه العلاقات، قد صوّروا فعلاً العلاقة الحية بين أيديولوجيين من هذا النوع والأسس المادية للحياة البرجوازية. ولنفكر في الأستاذ انرات الذي لا يمكن أن ينسى لدى هاينريش مان أو «أنتيرتان» لهاينريش مان، التي تُبرز السمات المشتركة للبرجوازي الإمبريالي المصاب بجنون العظمة في الفترة الڤيلهلمية والتذكارية الزخرفية في الفن الڤاغناريّ، حيث يبدو لوهيغرن، شخصية ڤاغنر، المثل الأعلى الداخلي للرأسمالي هيسلنغ.

إن هذه العلاقة تساعدنا على فهم الموقف الخاص للمادي التاريخي ضمن الاتجاه العام نحو الشاذ. وقد سمعنا الحجج التي حسمت بالنسبة لماير تفوق الرواية التاريخية على الرواية التي يكون موضوعها معاصراً. وقد علق كاتب سيرة ماير وناقده، اف.

بومغارتين، تعليقاً مهماً جداً على موقف مايير من المادي التاريخي، حيث حدد في العديد من الجوانب على نحو أوضح كلاً من مفهوم مايير ونظرية غوايا العامة عن الشاذ. ويقول بومغارتين عن الكاتب الذي يتعامل مع الحاضر: «إن مادته هي من دون مصير، إنها تتطلب يد الكاتب المكوّنة لتصبح مصيراً. إن عند **الكاتب التاريخي** فعلاً مصيراً ما في نموذجه، مصيراً تكوّن بتفاعل الشخصية والبيئة». وليس لدى بومغارتين أي فهمٍ للصلات التاريخية التي أدت إلى نشوء وجهة نظرهِ أو وجهة نظر ماير. وهو يرى في القوى التي يفترض أن تصورها الرواية التاريخية (في شكل ريكيرت - مينيك) مجرد أفكار فقط، شيئاً غرسناه نحن في المادة التاريخية. وبسبب هذه الذاتية فإن مقارنته بين التأريخ والحاضر تبقى صارمة ومنفصلة بشكل مغلق. ولا يمكن تصوير شخصية معاصرة «لأن أشكال البناء، التي لا يمكن أن تجعلها منظورة إلّا عملية تاريخية مغلقة، لا يمكن أن يُعترف بها وأن تعرف وتقام بالنسبة للحاضر».

وقد استشهدنا بهذا التعليق بإسهاب لأن فيه يظهر عدم استيعاب الحاضر، أي التعذر الأساس لمعرفة الحاضر، بوصفه الأساس لمعالجة المواضيع التاريخية. إذن فليس للماضي، أي للتاريخ، أية صلة عضوية بالحاضر. وفي هذا الصدد، أيضاً، فهو بالأحرى القطب المقابل الجامد للحاضر. إن الحاضر غامض، والماضي يكشف عن خطوط عامة واضحة. وواقع أن هذه الخطوط العامة لا تنتمي في الواقع إلى الماضي بحد ذاته، بل هي معاني أو مضامين الموضوع (أو كما يود الفلاسفة أن يفهموها، «الموضوع المعرفي»)، لا يؤثر في هذه المعارضة بأية حال، إذْ وفقاً للكتّاب والمفكرين من هذا النوع يكون أي تطبيق لمقولات أو أصناف الفكر على الحاضر شيئاً مستحيلاً في الممارسة. ويحظى الموقف الفلسفي السائد القائل بأن العالم

الخارجي تستحيل معرفته بتأكيدٍ بارزٍ وجديد من الناحية النوعية حين يجري توسيعه بحيث يشمل إمكان معرفة الحاضر. ويؤثر جعل موقف من مواقف اليأس مثالياً، أي رفض مجابهة المعضلات الأساسية، والهبوط بالجوهري إلى مستوى مع غير الجوهري. . . إلخ، في جميع مشاكل التصوير تأثيراً عميقاً.

إن مدى واستمرار هذه الاتجاهات التي تضفي على الأمور طابعاً ذاتياً يمكن رؤيتهما على أشد الوضوح إذا ما نظرنا إلى ملاحظات الكاتب المناوئ للفاشية المهم والإنساني المقاتل، ليون فويشتڤانغر في مؤتمر باريس للدفاع عن الثقافة. إن فويشتڤانغر يقف بصورة رئيسة - كما سنرى في الفصل القادم - بعيداً تماماً عن الكتابة الوصفية البحتة في الفترة التي حللناها توّاً، بل، بمعنى معين، يصل إلى حد التناقض معها. ومع ذلك، تكشف محاججاته النظرية، تأييداً للرواية التاريخية، عن تأثير كبار الفلاسفة الرجعيين في فترة الانحطاط، ولا سيما نيتشه، ولكن كروشيه أيضاً، وهي مملوءة بنفس الذاتية في ما يتعلق بموضوع الكتابة التاريخي.

إن فويشتڤانغر يقارن المواضيع المعاصرة والتاريخية من زاوية قدرتها على التعبير عن أفكار الكاتب. وهو يقول:

> إذا شعرتُ مدفوعاً إلى أن أكسو موضوعاً معاصراً لباساً تاريخياً، أخذت تنشط عوامل سلبية وإيجابية. وأحياناً أنا عاجز عن أن أستقطر أقساماً من حبكتي كما أشاء: فهي بعد أن تترك في الملابس المعاصرة، تبقى مادة خاماً، تقريراً، تأملاً، فكرة، وهي لا تؤلف صورة. أو إذا استخدمت بيئة معاصرة، فإنني عالم بنتيجة مفقودة. والأشياء لا تزال في تغير مستمر؛ أما ما إذا كان تطور ما يمكن أن يفترض كاملاً

وإلى حدٍّ يكون كذلك، فلا بد أن يبقى اعتباطياً دائماً وسوف تكون عرضية كل نقطة توقف مفترضة. وفي تصوير الظروف المعاصرة أشعر بالتضايق لغياب المنظور؛ إنه رائحة تتبخر لأنك لا تستطيع إغلاق القنينة. ويضاف إلى ذلك أن عصرنا القلق جداً يحيل بسرعة كل ما هو حاضر إلى تاريخ، لذلك إذا كانت بيئة اليوم ستصبح في أي حال تأريخية في غضون خمس سنوات، فلماذا إذن لا أختار بالمثل بيئة تكمن في الماضي بالبعد الذي أشاء، إذا أردت أن أعبّر عن موضوع آمل أن يبقى حياً في غضون خمس سنوات؟

وهكذا يكرر فويشتفانغر العديد من الحجج التي رأيناها في كتابات منظّري وكتّاب هذه الفترة المهمين. والقاسم المشترك بين جميع هؤلاء المنظرين أن التاريخ والحاضر معاً يجري تصورهما كمجمّعات ميتة من الحقائق، ليس لها تحرك حيّ، أو روح خاص بها، وإنما هي ملهمة من الخارج، من جانب الكاتب. ومن جهة أخرى، لا تظهر تجارب الكاتب ذاته مربوطة بأي زمن. وهم يعتقدون بأن المظاهر المكانية والزمانية في المشاعر والأفكار الإنسانية هي مجرد مسألة مظاهر خارجية وملابس، بينما تكمن المشاعر والأفكار نفسها خارج العملية التأريخية وبالتالي يمكن أن تنقل إلى أمام أو إلى وراء إلى أي عصر بلا تغييرٍ خطير. واختيار المواضيع التاريخية على أساس هذا الموقف، مثلاً عند كونراد فيرديناند مايير، هو مجرد مسألة اختيار فنيّ ذوقيّ: فتلك الفترات من التاريخ يجري اختيارها حيث يمكن أن يتم فيها تكييف التجسيد التزويقي لهذه المشاعر مع نوايا الكاتب الذاتية تكييفاً غايةً في الملاءمة والكمال.

إن الحقائق الميتة، ويتصل بها الاعتباط الذاتي في معالجتها، تقرر

المبادئ الفنية للرواية التاريخية في فترة انحطاط الواقعية البرجوازية. وطبيعيّ، أن جميع النظريات الزائفة عن الرواية التاريخية تقوم على هذا الأساس، وتجد دعماً في ممارسة الكتّاب المهمين في فترة الانحطاط هذه والاختلاف عن النمط الكلاسيكي من الرواية التاريخية هو إما، كما هي الحالة عند تين وبرانديس، مبررٌ لنفي الأخيرة، وإما أنّ هذا الفرق معمّى تعميةً كلية. وهذا هو أيضاً أساس النظريات السوسيولوجية المبتذلة لمعالجة التأريخ الأدبية، التي تُؤسس على غرابة التاريخ الموضوعية واستحالة استيعابه بالنسبة لنا، وبالتالي تنظر إلى معالجة التاريخ الفنية من حيث «غرس الأفكار بطريقة لاواعية» (بالمعنى الذي عند ماخ وأڤيناريوس).

وفي المناقشات حول الرواية التاريخية في الاتحاد السوفياتي عام ١٩٣٤، طُرح عدد من المفاهيم السوسيولوجية المبتذلة التي كان جوهرها فصل التاريخ كلياً عن الحاضر. وقد اعتبر أحد الاتجاهات الرواية التاريخية «علماً للبقايا أو الآثار»، ولم يجد، بالتالي، في التاريخ شيئاً يمكن أن يكون له تأثير حيّ في الحاضر. وهذا المفهوم، الذي يتطابق كلياً مع جماليات علم الاجتماع المبتذل، أي المفهوم القائل بأن المجتمع اللاطبقي لم تعد له علاقة بالنتاجات الأدبية في الفترات السابقة، قد حوّل الرواية التاريخية إلى خليط من «البقايا»، التي يستطيع الكاتب أن يجمعها و«ينفخ فيها الحياة» كما يشاء. ورسم الاتجاه الآخر نمطين من الرواية التاريخية، يعكسان معاً بالضبط ازدواجية الحقائق الميتة وغرس الأفكار الذاتي. والأول هو الرواية التاريخية بحد ذاتها، التي تكون متأصلة فيها فكرة عصر ماضٍ معين. وإذا كان هذا التأصل التام معدوماً، فإن ما يكون لدينا، وفقاً لهذه «النظرية»، هو «رواية معاصرة» عن موضوع تاريخي، أي مجرد غرس للأفكار بطريقة غير واعية. وفي الحالة الأولى، لدينا، مرة أخرى،

تاريخ لا يعنينا. وفي الثانية، لدينا أفكارنا ومشاعرنا الخاصة وهي مكسوة بملابس لا علاقة لها مشتركة مع أحداث الماضي التاريخية المعطاة. وكلتا «النظريتين» إذن، ولدان غير شرعيين للتدهور البرجوازي وعلم الاجتماع المبتذل. وفي هذه الحالات نحن نعالج نظريات نشأت عندما تدهورت الديمقراطية الثورية إلى ليبرالية قومية ومن ثم جرى تهريبها إلى الماركسية عن طريق علم الاجتماع المبتذل باعتبار ذلك من منجزات التقدم. ولا يلزم المرء إلّا أنّ يفكر في التمجيد غير الانتقادي الذي عالج به علم الاجتماع المبتذل نظريات تين الأدبية.

إن ما هو أهم بالنسبة لنا هنا هو تحول الديمقراطية الثورية والتقدمية البرجوازية هذا إلى ليبرالية جبانةٍ ومساومةٍ وأكثر رجعية. وذلك لأننا كنا قادرين على أن نرى، عند تحليل كتّاب لهم أهميتهم وإخلاصهم وبروزهم مثل فلوبير وسي. أف. ماير، أن المسألة المركزية في أزمة الواقعية في الرواية التأريخية تكمن في نفس نوع الانسحاب، فنياً، من الحياة الشعبية وقواها الحية كما وقعت سياسياً واجتماعياً بين البرجوازية نفسها في هذه الفترة. وفي حالة كتّابٍ صادقين، ديمقراطيين، من مثل إيركمان - شاتريان، وكذلك الأهم بكثير وهو دي كوستر، كنا قادرين على أن نرى كيف أن هذه التيارات الاجتماعية والروحية للعصر حددت ودفعت إلى التجريد عواطفها العامية، وهي تُفقرها من ناحية، وتُؤسلب تعبيرها الأدبيّ من ناحيةٍ أخرى.

إن ثقافة القرن الثامن عشر البرجوازية العظيمة، التي خبرتْ واقعيتها ازدهاراً أخيراً في النصف الأول من القرن التاسع عشر، كان لها أساسها الاجتماعي في واقع أن البرجوازية كانت موضوعياً لا تزال قائدة قوى المجتمع التقدمية جميعاً، مستهدفةً تدمير النظام الإقطاعي

وتصفيته. وقد أعطى العنصر العاطفي في هذه المهمة التاريخية ممثلي الطبقة الأيديولوجيين البارزين الشجاعة والحماسة لإثارة جميع المشاكل التي تطرحها الحياة الشعبية، ولغمر أنفسهم بعمق فيها، وبإدراكهم القوى والصراعات العاملة هناك، لطرح قضية التقدم الإنساني في الأدب حتى عندما تناقضت إثارة المشاكل وحلها مع المصلحة الضيقة للبرجوازية.

وبالتحول إلى الليبرالية تنقطع هذه الرابطة. والليبرالية هي من الآن فصاعداً أيديولوجية المصالح الطبقية الضيقة والمحدودة للبرجوازية. وينطبق هذا التضييق حتى في الحالات التي يبدو فيها محتوى ما هو ممثل باقياً من دون تغيير. وذلك أن تزعّم كبار ممثلي الاقتصاد البرجوازي حقوق الاقتصاد الرأسمالي، بوصفها تقدماً تاريخياً على تقييدات نقابات التجار والصناع في القرون الوسطى، وعلى الإقليمية... إلخ، هو شيء، وترويج تجار مانجستر الأحرار المبتذلين ما فعلوه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، شيء آخر تماماً.

والضيق الذي ينتجه هذا الانفصال عن الشعب يرتبط بنفاق متزايد أبداً من جانب الممثلين السياسيين لبرجوازية هذه الفترة ومأجوريها الأيديولوجيين في مجالات الاقتصاد، الفلسفة... إلخ. وبالرغم من جميع المظاهر الخارجية، لا تزال البرجوازية تبرز بوصفها قائد التقدم وممثل الأمة بأجمعها ورائدها. ولكن بما أن المصالح الممثلة هي في الحقيقة مصالح البرجوازية، الطبقية الضيقة والأنانية، فليس بإمكان هذا النوع من «التوسع» أن يتحقق إلا عبر النفاق والإسكات والأكاذيب والديماغوجية. وإلى هذا ينبغي أن يضاف أن التحول الليبرالي عن الشعب تمتد جذوره إلى خوف من البروليتاريا والثورة البروليتارية. والاغتراب عن الشعب يتحول باستمرار إلى عداء للشعب. وفي أوثق علاقةٍ مع هذا التطور، تجنح الليبرالية على نحو متزايد، وبجبنٍ، إلى

التساوم مع بقايا قوى النظام الاستبدادي الإقطاعي والاستسلام لها. وتجد أيديولوجية هذا الاستسلام تعبيرها في نظرية «السياسة الواقعية»، وهي نظرية تعمل إلى حدٍّ متزايد أبداً لا على أن تصفي أيديولوجياً فقط التقاليد المجيدة القديمة للبرجوازية، بل على أن تسخر منها بسبب التجريد و«عدم النضج» و«الصبيانية» (معاملة عام ١٨٤٨ من جانب التدوين التاريخي الرسمي الألماني الليبرالي).

لقد أشرنا تكراراً إلى الفجوة الهائلة التي تفصل كتّاباً لهم شأنهم من أمثال فلوبير أو مايير عن البرجوازية الليبرالية ومثقفيها (ولا نذكر هنا الكتّاب العاميين - الشعبيين). والحقيقة، ما من كاتب في هذه الفترة، رسم خسّة وغباء وفساد الطبقة البرجوازية بسخرية أشد من سخرية فلوبير. وفي حالة فلوبير ومايير معاً، فإن انسحابهما إلى داخل التاريخ احتجاجٌ على الخسة والتفاهة هاتين، على غباء وفسوق طبقة عصرهما البرجوازية.

ولكن بسبب أن هذه المعارضة تجريدية، يبقى فلوبير ومايير سجينَي فترتهما، مع تحديدها وتضييقها الأفق الاجتماعي - التاريخي. وصحيح أن سلاح الهجاء، أي التضاد الرومانتيكي المتقد بين الماضي والحاضر، يمنع هذين الكاتبين من أن يصبحا مدافعين عن البرجوازية الليبرالية، أي يسبغ على عملهما مغزىً وأهمية، إلّا أنّه لا يساعدهما على تجنب لعنة الاغتراب عن الشعب. ومهما يحاولا تفنيد أو انتقاد الآثار الأيديولوجية لهذا الوضع التاريخي - وهذا ما يفعلانه - فإنّ الحقائق الاجتماعية - التاريخية نفسها، التي يكافحان آثارها الأيديولوجية، تنعكس بصورة حتمية في محتوى وشكل أعمالهما.

إن مشاكلهما الفنية، وأفكارهما وأساليبهما تبقى محددة بهذا الاغتراب عن الشعب. وحقيقة أن علاقات الفرد بالحياة العامة، في الروايات التاريخية لهذه الفترة هي إما خاصة على نحوٍ لاسياسيّ تماماً

وإما مقتصرة على «السياسة الواقعية» في التآمر داخل المرتبة العليا من المجتمع، هذه الحقيقة هي انعكاس واضح لتلك التغيرات الأساسية في الحياة الاجتماعية البرجوازية، التي كانت الليبرالية تعبيرها السياسي. وحتى ازدراء فلوبير، الأشد انفعالاً، ببرجوازية عصره الليبرالية لا يستطيع أن يمحو صلته الفنية بتدهور الطبقة البرجوازية.

وهكذا تولد الرواية التاريخية الجديدة، **بوصفها نوعاً قائماً بذاته،** من الضعف الناجم عن انحطاط آخذ بالنشوء، من عجز حتى أهم كتّاب هذه الفترة عن إدراك جذور هذا التطور الاجتماعية الفعلية وعن مكافحتها بصدقٍ وتركيز. وقد بيّنا في تحليلٍ منفرد أن جميع جوانب الضعف الفني في هذا النمط من الرواية التاريخية تنجم عن هذا الضعف الجوهريّ. إلّا أنّ من الخطأ الاعتقاد بأن جوانب الضعف هذه كانت مقصورة على الرواية التاريخية. وقد سبق أن أوضحنا كيف أن استعاضة فلوبير بالأعمال الإجرامية والوحشية عن القمم الواقعية للحياة الاجتماعية تسبق «نبوئياً» رواية زولا الاجتماعية. وفي الواقع، طبعاً، إن ما يكمن وراء هذا التيار الأدبي العام جداً، الذي يضم حتى أكثر الكتّاب نقاءً من الناحية الإنسانية، إضعاف وتوحشٌ عام للشعور الإنساني، يصبح سائداً مع الانتصار النهائي للبرجوازية في المجتمع. وبالمثل، فإن انتقال الموضوعات الاجتماعية إلى عالم الـ«فوق» ليس مقتصراً على الرواية التاريخية، بالرغم من أنه يحدث هنا قبل أن يحدث في أي مكان آخر وعلى نحوٍ أكثر حسماً. وحين يتحول ايدموند دي غونكور إلى رسم الطبقات الاجتماعية العليا فهو يعلن أن هذا مرحلة من الطبيعة عليا. وفي التيارات التي تحل مكان الطبيعيّة يصبح هذا الاتجاه سائداً. وبطبيعة الحال، إن كون أي اتجاه تاريخي هو اتجاه عام لا يعني، لا في هذه الحالة ولا في أية حالة أخرى، أنه قصريّ أو مغلق، وهو بالتأكيد لا يعني أنّ له تأثيراً موحداً في أعمال

جميع الكتّاب الناشطين في هذه الفترة. ورغم ذلك، ففي توافر الجذور العميقة لهذه الاتجاهات الأدبية في القوام الاجتماعي للرأسمالية المتقدمة ولا سيما الإمبريالية، لا بدّ للكفاح ضد التيارات الاجتماعية أن يقطع شوطاً بعيداً جداً قبل التمكن من شن نضال فنيّ ناجح ضد مظاهرها الأدبية. (أمّا أنّ هذا الكفاح ممكن فذلك ما يظهره الأدب العالمي في شخصيات من أمثال غوتفريد كيللر، أناتول فرانس، رومان رولان وآخرين عديدين).

نحن نرى إذن أنّ ما من مسألة واحدة من مسائل الرواية التاريخية يمكن أن تُعالج في عزلة، بغير تشويه كامل لاستمرارية التطور الأدبي التأريخية والاجتماعية. فأي حق للمرء في أن يتحدث عن الرواية التاريخية بوصفها نوعاً أدبياً قائماً بذاته؟ إن نظرية النوع، وهي نظرية علم الجمال البرجوازي اللاحق، التي تقسم الرواية إلى «أنواع فرعية» مختلفة - رواية المغامرات، الرواية البوليسية، الرواية السيكولوجية، الرواية الفلاحية، الرواية التاريخية... إلخ، والتي تبناها علم الاجتماع المبتذل باعتبارها «إنجازاً»، ليس لديها ما تقدمه علمياً. وفي الموقف الشكلي من النوع اختفت كلياً جميع التقاليد العظيمة للفترة الثورية. إنّ هذا التصنيف عديم الروح والمتحجر، هذا التصنيف البيروقراطي كلياً، يقصد به أن يكون بديلاً عن جدلية التاريخ الحية.

طبيعي أن لكل من هذه الأصناف المتحجرة محتوى اجتماعياً واقعياً وراءه. ولكن المحتوى في كل صنف هو محتوى أيديولوجية رجعية بشكل متزايد. وليس سوى علم الاجتماع المبتذل المَنْشفيّ على درجة كبيرة من «السذاجة». بحيث لا يلاحظ الطابع الاجتماعي لهذا المحتوى، ويركز فقط على «المنجزات العلمية». ولربما لا نستطيع أن نعالج هنا تفصيلاً نظرية النوع. ويكفي ذكر مَثَلٍ واحد. فحين وجدت الرواية النفسية كنوع قائم بذاته، أعلن ممثلوها البارزون، وفي مقدمتهم

بول بورجيه، بوضوح، الاتجاه الذي أدى إلى تأسيس هذا النوع الجديد. وذلك، بطبيعة الحال، أن رجعياً بالغ الذكاء والثقافة، من مثل بورجيه، كان يعلم جيداً أن أوائل الروائيين كانوا سيكولوجيين بارزين. وعلى أية حال فما كان يقصده هو أن يحقق فصلاً مثالياً ورجعياً للعوامل السيكولوجية عن العوامل الموضوعية المقررة للحياة الاجتماعية، وأن يرسخ العامل السيكولوجي كمجال للحياة الإنسانية متمتع بالاكتفاء الذاتي والاستقلال. ويتوطد هذا الفصل بالسماح للغرائز «المحافظة» بالهيمنة على الغرائز «الهدامة». والأهم، إن هذا الاتجاه السيكولوجي يريد منه بورجيه أن يجعل الهروب من تناقضات الحياة المعاصرة (المعروضة على نحوٍ تجريديّ) إلى الدين يبدو مقنعاً. إن فرص السفسطة تتضاعف. ولم يبق ضرورياً عرض الكنيسة والدين من خلال عواملهما الاجتماعية المقررة، مع أهدافهما السياسية، كما فعل بلزاك وستندال، بل حتى فلوبير وزولا. وتصبح مسألة الدين الآن مسألة «داخلية صرف»: إن روما ليست أكثر من خلفيةٍ واضحة وضوح الصورة (**كوزمو ولس**)(*).

إنّ الرواية السيكولوجية هي في خط واحدٍ مع جعل الحياة الاجتماعية مبتذلةً وتجميدها مفهومياً عن طريق علم الاجتماع، ولا سيما ما انتسب منه إلى تين. إن «المركز»، أو الوضع الاجتماعي، يصبح افتراضاً ميتافيزيقياً: ولا يلزم أن يجري التحقيق فيه ذاته؛ إنه غير قابل للتغيير. ولا يجب إظهار إلا ردود الفعل السيكولوجية؛ وكل حالة من عدم الانسجام مع «المركز» تبدو مرضاً من الأمراض. وهذا هو التفسير الجديد الذي يقدمه بورجيه لـ«**مدام بوفاري**» و«**الأحمر والأسود**»:

(*) مدينة يتألف سكانها من عناصر اجتمعت من مختلف أنحاء المعمورة.

لم يُلاحَظ بما فيه الكفاية أن جوهر **مدام بوڤاري**، كما هو جوهر رواية ستندال **الأحمر والأسود**، هو: دراسة مرضٍ روحي سببه استئصال أو استبدال للبيئة. فإيما فتاةٌ فلاحة تلقت تعليم امرأة برجوازية. وجولين فتى فلاح تلقى تعليم رجل برجوازي. وهذه الرؤية لحقيقةٍ اجتماعيةٍ ضخمة تهيمن على الكتابين.

وهكذا، ونتيجة لفصل السيكولوجي، يختفي كل النقد الاجتماعي. ويعلن ستندال وفلوبير «الحقيقة» السيكولوجية والاجتماعية «العميقة»: على الأسكاف ألّا يحاول القيام بأشياء لا يستطيع أداءها جيداً!

لقد رأينا أن المبرر الاجتماعي لخلق الرواية التاريخية كنوعٍ، أو نوع فرعي قائم بذاته مماثل: فصل الحاضر عن الماضي، معارضة الواحد للآخر. وبطبيعة الحال فإن هذه النوايا لا تستطيع أن تخلق فعلاً أنواعاً جديدة. وفي ملاحظاتنا السابقة، ولا سيما عند مقارنتنا الرواية التاريخية والمسرحية التاريخية، بذلنا جهدنا لنبيّن أن كل نوع كان انعكاساً خاصاً للواقع، وأن الأنواع لا تستطيع أن تنشأ إلا بوصفها انعكاسات عن حقائق حياتية نموذجية وعامة تحدث بصورة منتظمة، ولم يكن بالإمكان أن تنعكس انعكاساً كافياً في الأشكال المتوافرة حتى الآن.

إنّ شكلاً معيناً، أي نوعاً معيناً، يجب أن يستند إلى حقيقة معينة من حقائق الحياة. وحين تنقسم الدراما إلى تراجيديا وكوميديا (وسنهمل المراحل الوسيطة)، يكمن السبب في حقائق الحياة التي تعكسها هذه الأشكال، وتعكسها **درامياً**. وذلك أنّ ما من فصل بين الأنواع يقع في الملحمة. وحتى علم الاجتماع البرجوازي والماركسي الزائف لم تكن لديه الثقة بحيث يبتدع النوع الفرعي للرواية التاريخية. وللتراجيديا

والكوميديا علاقة بالواقع مختلفة، ولهذا السبب يكون لهما نهج مختلف في تنظيم الحدث ورسم الشخوص... إلخ. وينطبق نفس الشيء على الرواية والقصة القصيرة. إنها ليست مسألة مدى. والفرق في المدى هو مجرد نتيجة فرق في الهدف، وتوجد أحياناً حالات غير ثابتة، أو مختلف فيها، حيث تكون قصة قصيرة مطولة أكثر شمولاً وسعةً من رواية قصيرة. والمسألة دائماً هي حالة شكل معين يعكس حقائق من الحياة معينة. وفرق المدى بين الرواية والقصة القصيرة ليس إلا وسيلة واحدة بين العديد من الوسائل للتعبير عن حقائق الحياة المختلفة المصوّرة من جانب كلا النوعين. والسمة المميزة الحقيقية للقصة القصيرة هي أنها لا تهدف إلى تصوير الحياة كشيءٍ كليّ. ولهذا السبب فإن شكلها ملائم لأية صلات حياتية خاصة جداً، مثلاً: دور الصدفة.

إن كونراد فيرديناند مايير، وهو فنان على درجة عالية من الوعي، شعر بوضوح بأن لاعقلانية هذا المفهوم عن التاريخ تتطلب شكل الرواية ذات الحدث الواحد (الشكل الألماني للقصة القصيرة المطولة: المترجمان)، ولذلك سمى أعماله القصص القصيرة المطولة وليس الروايات. وفكرة بيسكارا الدافعة الأخيرة، أي حقيقة كونه مُقعداً جسدياً عن التحرك واتخاذ القرار بسبب مرضه المهلك، هي فكرة دافعة نموذجية للرواية فريدة الحدث. ومع ذلك فقد أراد مايير أن يقدم صورة كلية عن مشاكل العصر، ولذلك فقد اخترق إطار الرواية فريدة الحدث، الصارم والضيق. واستناداً إلى دوافع هذه الرواية فقد نشأت الروايات اللاعقلانية، الناقصة.

إذن، إذا نظرنا إلى مشكلة النوع الأدبي نظرةً جادة، فلا بدّ أن يكون سؤالنا: أية حقائق من الحياة تستند إليها الرواية التاريخية، وكيف تختلف عن تلك الحقائق التي تخلق نوع الرواية بصورة عامة؟ أعتقد بأنه عندما يوضع السؤال بهذا الشكل فلا يمكن أن يكون إلا

جواب واحد - لا شيء. وإن تحليلاً لعمل الكتّاب الواقعيين البارزين سوف يُظهر أنه ما من مشكلة أساسية واحدة من مشاكل التركيب وخلق الشخوص... إلخ، في رواياتهم التأريخية، لا توجد في رواياتهم الأخرى، وبالعكس. فلنقارن، مثلاً، «**بارنابي روج**» لديكنز مع رواياته الاجتماعية، و«**الحرب والسلم**» مع «**أنا كارنينا**»... إلخ. إن المبادئ الأخيرة في كل حالة هي ذاتها. وهي تنبع من هدف واحد: تصوير سياق كلي للحياة الاجتماعية، سواء أكانت حاضرة أم ماضية، في شكل سردي أو قصصي. وحتى مشاكل الموضوع الخاصة، كما تبدو منتسبة على نحو محددٍ إلى الرواية التاريخية؛ كما هي مثلاً في تصوير سكوت لبقايا المجتمع القبلي، ليست مقصورة عليها. فمن واقعة **أوبيرهوف** في عمل إيميرمان، **مونخهوسن**، إلى الجزء الأول من عمل فاديف، **أوديكز**، نجد مشاكل من هذا النوع على نحوٍ متكرر في روايات تعالج الحاضر. وبمستطاع المرء أن يمر عبر جميع مشاكل المضمون والشكل في الرواية دون أن يعثر على مسألة واحدة ذات أهمية كانت تنطبق على الرواية التاريخية وحدها. فالرواية التاريخية الكلاسيكية نشأت عن الرواية الاجتماعية، وبعد أن أغنتها ورفعتها إلى مستوى أعلى، عادت لتدخل فيها. وكلما علا مستوى كلٍّ من الرواية التاريخية والرواية الاجتماعية في الفترة الكلاسيكية، قلّت فروق الأسلوب الحاسمة فعلاً بينهما.

إن الرواية التاريخية الجديدة، من جهة أخرى، انطلقت من ضعف الرواية العصرية، وبعد أن أصبحت «نوعاً قائماً بذاته»، أعادت إنتاج هذه الجوانب من الضعف على نطاق أكبر. وطبيعي أنه توجد حقيقة من حقائق الحياة وراء هذا الفرق في النطاق، أيضاً. إلّا أنّ الفرق ليس مردّه فقط حقيقة موضوعية، بل كذلك وبصورة خاصة، مبالغة في النظرية الزائفة العامة في هذه الفترة.

إنّ طابع الرواية التاريخية الخاص في هذه الفترة يمكن بيانه كما يلي: إن نوايا الكاتب الزائفة أقل سهولة في تصحيحها على يد الحياة في الرواية التاريخية مما في الرواية التي تعالج الحاضر. ففي الرواية التاريخية، لا يمكن أن تصحح النظريات الزائفة والانحيازات الأدبية... إلخ، لدى الكاتب، أو أنها أقل سهولة بكثير في تصحيحها، بثروة من المادة الحية كالتي تحتويها الموضوعات المعاصرة. وما وصفه إنجلز بأنه «انتصار الواقعية» عند بلزاك - أي انتصارُ انعكاسٍ صادقٍ وكامل للحقائق الفعلية وعلاقات الحياة على التحيزات الاجتماعية أو السياسية أو الفردية لدى كاتبٍ ما - أصعب بكثير في الرواية التأريخية الجديدة مما في الرواية الاجتماعية المعاصرة.

لقد عالجنا معالجةً موجزةً جداً كاتبين واقعيين بارزين من هذه الفترة، هما موپاسان وياكوبسن. وموپاسان يعالج «**الخليل الجميل**» بنفس الطريقة التي يعالج بها «**حياة**». ويعالج ياكوبسن «**نيلس لايني**» بذات الأسلوب الذي يعالج به «**ماري غروبه**». وفي **الخليل الجميل ونيلس لايني**، يكون الواقع الاجتماعي مميّزاً وملوناً بصورة غنية، بالرغم من «مشكل» الواقعية الجديدة العام. وفي كلتا الحالتين يحدث هناك «انتصار الواقعية». لماذا؟ لأنه كان ممكناً لموپاسان وياكوبسن، بوصفهما من مراقبي الحياة الموهوبين والصادقين، أن يهتما بمشاكل عصرهما الاجتماعية حين يصوران شخصية في الحاضر. ولربما كان تطور البطل أو البطلة النفسي الداخلي هو الذي جلب اهتمامهما بصورة رئيسة، ولكن أيّةً كانت نواياهما الواعية، فقد انسابت حياة الحاضر الاجتماعية إلى رواياتهما من كل جانب، حيث ملأتها بحياة غنية ومترابطة باتساق.

إنّ هذا حدث على نحوٍ أسهل جداً في الرواية التاريخية. وكان

فويشتڤانغر، في الملاحظات التي اقتبسناها، مصيباً جداً في أن يقول إن موضوعاً بعيداً زمنياً يمكن أن يعالج على نحوٍ أسهل بكثير من مادة الحاضر. وخطأه الوحيد أن يرى هذا فائدة لا ضرراً. وبالنسبة لكاتب ما بعد ١٨٤٨ تكون المادة التاريخية أقل مقاومة، وهدف الكاتب الذاتي يمكن أن يفرض عليها على نحوٍ أسهل. وهكذا كان ذلك التجريد، تلك الاعتباطية الذاتية، تلك «اللازمنية» الشبيهة بالحلم تقريباً، التي رأيناها في روايات موپاسان وياكوبسن التاريخية والتي تميزها من روايات المؤلِّفَيْن الاجتماعية الأقوى والمحددة على نحو أوضح، تمييزاً ليس في صالحهما.

وحتى عند كاتبٍ من مرتبة ديكنز، تكون جوانب ضعف إنسانيته ومثاليته البرجوازية الصغيرة أوضح وأبرز في روايته التأريخية عن الثورة الفرنسية (**قصة مدينتين**) مما في رواياته الاجتماعية. فمركز ما بين الطبقات، الذي يحتله الماركيز الشاب (سنت - ايڤيرموند) - قرفه من الطرق القاسية المستخدمة للحفاظ على الاستغلال الإقطاعي وحله لهذا الصراع بالهروب إلى الحياة الخاصة البرجوازية - لا يحظى بأهميته اللائقة في تركيب القصة. وديكنز، بإبرازه الجوانب الأخلاقية الصرف للأسباب والنتائج، يضعف الصلة بين مشاكل حياة الشخوص وأحداث الثورة الفرنسية. وتصبح الأخيرة خلفيةً رومانتيكية. ويُستخدم اضطراب الأحوال السائدة ذريعة للكشف عن الصفات الإنسانية - الأخلاقية. ولكن، لا مصير مانييه وابنته، ولا مصير دارني - ايڤيرموند، وأقلهم اعتباراً مصير سيدني كارتون، ينمو عضوياً من العصر وأحداثه الاجتماعية. وهنا أيضاً، فإن أية رواية اجتماعية من روايات ديكنز، ومثالها **دوريت** أو **دومبي وابنه**، سوف تبين كيف أنّ هذه العلاقات مصورة تصويراً أكثر قرباً وحيويةً مما هي في **قصة مدينتين**.

ومع ذلك، لا تزال رواية ديكنز التاريخية مستندة نسبياً إلى تقاليد كلاسيكية. فرواية **بارنابي روج**، حيث تكون الأحداث التاريخية أكثر عَرَضية، تحتفظ كلياً بالأسلوب الملموس في تصوير الروايات المعاصرة. إلّا أنّ محدوديات انتقاد ديكنز الاجتماعي، وموقفه التجريدي - الأخلاقي أحياناً تجاه ظواهر اجتماعية - أخلاقية ملموسة، تظهر بصورة حتمية على نحو أقوى جداً هنا. وما كان عدا ذلك مجرد تعميةٍ للخط عرضية، يصبح هنا عيباً جوهرياً في كامل الكتابة. والسبب هو: في الرواية التاريخية يأخذ اتجاه ديكنز هذا بالضرورة طابع خصوصية فردية عصرية في ما يتعلق بالتاريخ. والأساس التاريخي في **بارنابي روج** يتعلق بخلفيةٍ ما أكثر مما هو في **قصة مدينتين**. إنه يقدم ظروفاً صُدَفيةً صرف لتراجيديات «إنسانية صرف»، وهذا الفرق يؤكد ما هو لولا ذلك مجرد اتجاه ضئيلٍ وكامنٍ لدى ديكنز لفصل «الإنساني الصرف» و«الأخلاقي الصرف» عن أساسهما الاجتماعي، ولجعلهما، إلى درجةٍ معينة، مستقلين ذاتياً. وفي أفضل روايات ديكنز عن الحاضر، يجري تصحيح هذا الاتجاه عن طريق الواقع نفسه، بتأثيره في انفتاح الكاتب وتقبليّته. أما وأنّ الأمر كذلك مع كاتب عظيم مثل ديكنز، وواحد من كلاسيكيّي الرواية متأثر سطحياً فقط بالانحطاط، فهذا ما يقدّم تجسيداً لحجتنا حياً بشكل خاص.

إنّ مطواعيّة المادة التاريخية، التي يمتدحها فويشتڤانغر، هي في الحقيقة فخٌّ للكاتب العصريّ. والسبب هو أنّ عظمته بوصفه كاتباً سوف تعتمد على الصراع بين نواياه الذاتية والصدق والقدرة اللذين يرسم بهما الواقع الموضوعي. وكلما سادت نواياه، وعلى نحوٍ أسهل، كان عمله أضعف وأفقر وأكثر هزالاً.

طبعاً إن الواقع التاريخي هو أيضاً واقع موضوعي، بالرغم من

«نظريات» التاريخ «المعرفية» العصرية ذات النفوذ والتأثير. إلّا أنّ كتّاب ما بعد فترة ١٨٤٨ لم يعد لهم أي حس اجتماعي مباشر بالاستمرار مع ما قبل تأريخ مجتمعهم بالذات. وعلاقتهم بالتاريخ - التي سبق أن عرفنا أسبابها الاجتماعية - غير مباشرةٍ جداً، معتمدة بصورة رئيسة على مؤرخي وفلاسفة التاريخ العصريين والمُعصِّرين (مثلاً، تأثير مومسن في برنارد شو).

إن هذا التأثير لا مفرّ منه بسبب الانقطاع في التجربة الاجتماعية بين الماضي والحاضر، وهو أكبر جداً مما يفترض في العادة. والكتّاب العصريون يأخذون من التأريخ الرسمي والفلسفة التأريخية لعصرهم ليس الحقائق وحدها، بل النظرية القائلة بأن هذه الحقائق يمكن تفسيرها بحريةٍ واعتباطية، النظرية القائلة بأن التطور التاريخي شيء لا تمكن معرفته وبأن من الضروري، إذن، «غرس» مشاكل المرء الذاتية في «هيوليّة» التاريخ، النظرية التي تنطلق من عبادة البطل المناوئة للديمقراطية وتثبّت «الرجل العظيم» المتوحد كبؤرةٍ للتاريخ، والتي ترى الأكثرية في آنٍ واحد مادةً خاماً في أيدي «الرجال العظام» وقوةً طبيعية هائجة هيجاناً أعمى... إلخ.

وواضح أن الحقائق التاريخية التي جرى إمرارها عبر جهازٍ منظم كهذا من التحيز والمفاهيم المسبقة لا تستطيع أن تمنح الكاتب مقاومةً مسيطرةً أو مثمرة. وفي حالات استثنائية قليلة يتحقق هذا عن طريق حقائق الحياة نفسها. ولكن حيث يتعارض التاريخ والحياة، وحيث يجري التخلي عن بؤس الحياة المعاصرة من أجل روعة الماضي الزاهية، فإن الذاتية والتشويه يتزايدان فقط. ولا يقلل من هذه النتائج كون سبب هذا الهروب هو، كما عند فلوبير، معارضة متقدة للحاضر البرجوازي وكره له.

وهكذا، تحتوي الرواية التاريخية العصرية حتماً، وفي شكل بارز،

جميع جوانب الضعف في الانحطاط بصورة عامة. فهي تفتقر إلى تلك الصفات المهمة في الواقعية، التي انتزعها الكتّاب الكبار في هذا العصر من الحياة المعاصرة بالرغم من اتجاهات العصر الزائفة. وبهذا المعنى، ولكن بهذا المعنى فقط، يستطيع المرء أن يتحدث عن الرواية التاريخية في العصر الذي ندرسه بوصفها نوعاً منفصلاً. وما على المرء إلّا أن يقارن الخط النازل في الرواية التأريخية مع خط الرواية المعاصرة. فالطابع المقطوع عن الحياة، المستقل بذاته، والمحوَّل إلى ماديّ، طابع البيئة، ليس فقط أكثر فجاجةً في السابقة (وهذا ينطبق فعلاً على الرواية التاريخية الرومانتيكية، البارزة بصورة خاصة في حالة بلويرليتون)، إلّا أنّه يبلغ قريباً جداً أبعاداً لا تستطيع الرواية المعاصرة أن تساويها إلّا في أسوأ ممثليها. والسبب واضح. فحتى وصف البيئة الأكثر جفافاً وإملالاً لا يزال مرتبطاً بالحياة الفعلية، بطريقة أو أخرى، على نحوٍ ملتوٍ جداً. ومع ذلك فإن «البيئة» في الرواية التاريخية تتدهور بصورة حتمية إلى تفوق في الاتجاه الآثاري مهلك. ويمكن أن يأخذ هذا أشكالاً مبتذلة جداً، كما هي الحال في روايات دان وإيبرز التي كانت في يوم ما روايات ذائعة. كما يمكن أن يأخذ شكلاً مشذباً، مفرطاً في الأناقة، ملوّناً، وتزويقياً، وذلك من وجهة نظر بحثيةٍ وأسلوبيةٍ معاً، كما هي الحال في رواية ولتر پيتير: **ماريوس الأبيقوريّ**. إلّا أن الفرق ليس جوهرياً بحال من الأحوال كما يبدو لأول وهلة. فالشخوص مخططون في الحالتين. وهم هنا مزودون فقط بأفكار وصفات عاطفية مهذبة مصوغة في ذكاء. ولم يبق الواقع التأريخي هو التطور الحيّ لشعب ما في عصرٍ محدد ملموس أكثر مما هو عند إيبرز أو دان؛ بل يبقى المسرح الميت نفسه، رغم أن ألوانه مختارة ومخلوطة على نحوٍ أكثر إحكاماً ودقة. ولا تظهر الفروق، وهي موجودة ولا شك، إلّا إذا أهمل المرء حقيقة أنه يعالج أعمالاً

فنية وينظر إليها بوصفها بحوثاً. وعندئذ يظهر إيبرز، بطبيعة الحال، مروجاً مبتذلاً لعلم آثارٍ مصرية سطحيّ وتافه، بينما نجد عند پيتير مفهوماً عن العصور القديمة المتأخرة، مفرطاً في تشذبه ومتدهوراً.

إن هذا الحكم لا يعني أننا نفصلهما عن التطور العام للرواية الحديثة. إنه يعني فقط أننا نجد عند إيبرز أو دان توقعاً للمدرسة الطبيعية الأكثر سطحيةً وانعدام روحٍ في الأدب الألماني، بينما نجد في پيتير السلف الجماليّ للركود الرمزي الذي يضع يده على انطباعية مفرطة في دقتها وصفائها. ولنتأمل أعمالاً كرواية رودين باخ، **بروجْ الميتة**، التي تكون فيها إحدى التجارب العاطفية المفرطة في الدقة والصفاء مصحوبةً بخلفيةٍ مفرطة في أسْلبتها، على نحوٍ عضويّ تماماً كما هو التاريخ والمصير الإنسانيّ عند پيتير، بالرغم من أن الشكل والأسلوب الخارجيين مختلفان جداً.

إن هذا الطريق، الذي يؤدي بصورة غير مباشرة، ولكن قطعاً، إلى التفسخ الاستعماري، لا يمكن أن يوصف من جانب واحد، سواء من وجهة النظر الجمالية أو الأيديولوجية - الأخلاقية. ومن وجهتي النظر كلتيهما، فإن الأمر مسألة اغترابٍ أساس للمنظّرين البرجوازيين عن تقدمية التأريخ، عن إدارك للاتجاهات والمنظورات التقدمية في الحاضر. إنّ المنظّر يجري إنزاله إلى مرتبة ضيقٍ فكري أو معاداةٍ للتقدم موحشة. وقد سبق أن أدرك الفيلسوف والناقد الروسي الديمقراطي - الثوري الكبير، تشيرنيشيفسكي)، هذه الفكرة الرئيسة في انتقاد اي. تي. أي. هوفمان ضيق الفكر ومعاداة التقدم، والمقارنة التي عقدناها تواً بين إيبرز - دان من جهة ووولتر پيتير من جهة أخرى تجد مبررها في قول كاتب ديمقراطي مهم آخر هو غوتفريد كيللر، الذي لم يكن عنده ضيّق الفكر السكران أفضل مثقال ذرة من ضيّق الفكر الصاحي. ولربما كان مثل الكتاب الدراسي الأكثر تمثيلاً لهذه

الهوية المشتركة هو آدال بيرت ستيفتير، الذي جمع بين «التعميق الفلسفي»، الأكثر وعياً، لمعاداة التقدم، الأكثر ضيقاً عقلياً، وبين تفوق أدبي مزعوم من أسمى الأنواع وأكثرها استقلالاً. ولما كان عمله الأخير، رواية «**ويتيكو**»، هو الوحيد من بين أعماله المتعلق بموضوعنا، فإن الملاحظات التالية تشير إليه بصورة رئيسة.

إن **ويتيكو** تعرض الجانبين اللذين رأيناهما في أمثلة فلوبير وموپاسان وياكوبسن المشابهة، ولكنها الأهم: فمن جهة توجد وحدة المبادئ الفلسفية والجمالية في عمل أي كاتب، سواء أكان يكتب عن الحاضر أو عن الماضي. ورواية **ويتيكو** تطبق بهذا الصدد نتائج روايته التربوية «**صيف هندي**» وتصور مبادئها. ومن جهة أخرى، **تعطي** المادة التاريخية الأقل مقاومة وجهة نظره الضيقة والرجعية حرية تصرف أكثر مما يعطيه موضوع معاصر. ولهذا السبب، تقدم **ويتيكو** تركيباً مؤلفاً من جميع سمات ستيفتير ضيقة الفكر والرجعية، وبشكل ضيق بحيث يضطر معه حتى غوندولف إلى التحدث عن «كآبة» هذا العمل وتصنيفه تاريخياً إلى جانب فرايتاغ، إيبرز، دان، بيلوتي وماكارت.

وفي نفس الوقت، فإن غوندولف، كما هي مدرسة جورج برمّتها، ولا سيما بيرترام، متأثر بحماسة نيتشه لستيفتير، تلك الحماسة التي كانت هي التي بدأت هذا النمط الأدبي. وصحيح أن إطراء نيتشه يعني بصورة رئيسة رواية **صيف هنديّ**، وأن غوندولف، أيضاً، يحاول أن يبين الجوانب الإيجابية، والأسباب الأعمق والجوانب المحبّبة من محدوديات ستيفتير في هذا العمل، وإن كان ذلك على نحو خاطئ جداً، بصرف النظر عن التضاد العام بين المواضيع المعاصرة والتاريخية الذي كنا قد بيّناه. وهذا في الأقل بقدر تعلق بتضاد فعليّ في القيمة الجمالية. ومن المسلّم به أن لرواية **صيف هندي**، باعتبارها قصة تطورات، نوعاً من الحركة داخلياً ووهمياً، بالرغم من أن هذا

مغرق تقريباً في بحرٍ من الوصف المادي. ومن جهة أخرى فإن لرواية **ويتيكو**، كبطلٍ لها، الشباب النموذجي للفترة التي سبقت ثورة آذار، المثل الأعلى المتحقق من «العمل التربوي» لمترنيخ، ذلك العمل المجهَض إلى درجة كبيرة. والحركة الملحمية هنا خارجية صرف: معارك، استعراضات، استقبالات... إلخ، وهي، بسبب عرضها المادي والوصفي الصرفين، تبرر كلياً نقد غوندولف للوحشة والكآبة. إلّا أنّ بيرترام يسمي **ويتيكو** «العمل الحديث والرفيع» لستيفتير، و«رواية هوميرية لوولتر سكوت». ويظهر هذا الإطراء بوضوح النية الثابتة لدى التاريخ والنقد الأدبيين الألمانيين القريبين من الفاشية والفاشيين لتنظيم دافع نيتشه وتحويل ستيفتير إلى كلاسيكيّ من الرجعية الألمانية. وهكذا يصبح إطراء غوندولف الحذر شيئاً ما، قتال مؤخرة، أو مسعىً وقائياً أو تعويقياً دفاعاً عن النظام القائم. ويدعو المؤرخ الأدبي الفاشيّ، ليندن، رواية **صيف هندي** ورواية **ويتيكو** «روايتين تربويتين من نوع مشروع إلى الأبد». والناقد الفاشيّ، فيختر، يوسع مبدأ بيرترام الهوميري ويكتشف في **ويتيكو** عظمة «الحرية الألمانية»، عظمة الساغا الآيسلندية (أي القصة الآيسلندية القديمة الزاخرة بالبطولة). وستيفتير (والدوافع والنتائج واضحة جداً) يُجعل منه بشيراً أو سابقاً لهانس جريم، الذي، على حد تعبير فيختر، كان قد «خلق الرواية السياسية الألمانية الأولى بعد رواية ستيفتير: **ويتيكو**».

إن هذا الإطراء ليس من التشكيلة التلويثية أو الافترائية التي يُضفيها الفاشست على هولدرلين أو بوشنر. وهنا، كما هو الأمر مع نيتشه، ادعوا إرثاً أصيلاً ومشروعاً. وواضح ليس ذلك بمعنى أية علاقة مباشرة بين ستيفتير و«وجهة النظر الوطنية - الاشتراكية». ولا يوجد أي شك في ذلك؛ بل على العكس يبدو تصوّفه المُصيَّر مادياً من الناحية الجمالية النقيض الكامل لديناميكيّ «الواقعية البطولية». ولكن

هنا، كذلك، يكون التضاد الحاد وهمياً. ونحن نعيد إلى الذاكرة، لا أكثر، أن التطور الفاشيّ في التأريخ الأدبي الألمانيّ هو الذي أقام بيدرماير كفترة ليزيل جميع ما كان تقدمياً، وبالدرجة الأولى، ثورياً من الأدب الألماني في فترة ما قبل ١٨٤٨، ولتمجيد الركود الرجعي والتضيّق الفكري الظلامي في هذه الفترة باعتبارهما جوهر ألمانيا الحقيقي.

إن ستيفتير هو وليد هذه الاتجاهات الكلاسيكي. ومعروف جيداً أن ثورة ١٨٤٨ كانت تعني بالنسبة لستيفتير انهيار عالم، نهاية ثقافةٍ ومدنيةٍ. وكان اندحار الثورة واضطهاد جميع الأمم من جانب آل هابسبرغ قد أرْسيا حجر الأساس لروايتيه الضخمتين. وليس غوندولف مخطئاً كلياً في وصفه هذه الفترة في عمله كما يلي: «من كاتب قصص معارك بطولية ساذجة أصبح بعد ١٨٤٩ كاتب قصص مقصودة، والوضوح الأخلاقي الذي كان قادراً به على أن يرى الأشياء ويشير إليها استخدمه الآن، إذا صح التعبير، سلاحاً ضد الإرادة الشريرة والحماقة عند إنسانية مهجورة». ويرى المرء من هذا، أيضاً، أن الأسس الجمالية التي يهاجم غوندولف بموجبها رواية **ويتيكو** ليست إلّا ذات أهمية ثانوية. وهو، أيضاً، يعتبر ستيفتير شاعر الـ بيدرماير «السياسي»، ناظراً إلى رأيه ومنهجه اللاسياسيين بوصفهما شكله الخاص من «السياسة». ويعزز هذه النقطة أن هذه الاتجاهات لا تصبح واعية إلّا بعد هزيمة ثورة ١٨٤٨.

إن **ويتيكو** تحتوي هذه الاتجاهات بشكلٍ مركّز؛ لذلك مهما يكن تثمين المرء إياها من الناحية الجمالية فهي، بالمقارنة مع أعمال ستيفتير الأخرى، تؤلف الذروة الأيديولوجية لعمله الأدبي. ويكشف إطراء بيرترام، الذي كنا قد اقتبسناه، الجهل المطبق بوصف سكوت للانحلال أو سوء فهم له. ففي المفهوم التاريخي، يكون ستيفتير في

الحقيقة قطبه المعارض أو المعاكس، ويتبع خطى خصومه، الكتّاب الرجعيين الكلاسيكيين. ولا يصعب الكشف عن هذا في التركيب العام والتفاصيل المنفردة لرواية **ويتيكو**. وسنذكر فقط عدداً قليلاً من الأمور الجوهرية. فسكوت حين يصور العصور الوسطى يكون هدفه الرئيس تصوير صراع الاتجاهات التقدمية والرجعية، ولا سيما تلك التي تقود إلى ما وراء العصور الوسطى، أي تسبب انهيار النظام الإقطاعي وتضمن انتصار المجتمع البرجوازيّ العصريّ. (ويكفي أن ننظر إلى التعارض بين لويس الحادي عشر وشارل برغندي في رواية **كوينتين دروارد**). وستيفتير، من جهة أخرى، يمجد التطورات الأكثر رجعية في العصور الوسطى، مثال ذلك صراع بارباروسا مع المدن الإيطالية، وبخاصة ميلان. وما أدركه حتى الكتّاب المعتدلون في تقدميتهم، من أمثال هيبيل، أي أن سياسة أسرة هوهنشتاوفن(*) الحاكمة كانت مسؤولة عن دمار ألمانيا، لن يراه ستيفتير. وهكذا يواصل، في شكل فكريّ وفنيّ، تقليد حاميه ما قبل ١٨٤٨، مترنيخ.

إن هذا الاتجاه يبرز بصورة أجلى من كل هذا في تأليهه المؤسسات الإقطاعية. وستيفتير يواصل هنا الرومانتيكية الرجعية. والفرق هو بصورة رئيسة فرق أسلوبي، ولكنّ له بطبيعة الحال أسسه الأيديولوجية. وقد خلق الكتّاب الرومانتيكيون نموذجهم الخاص بالعصور الوسطى في روح من الجدل، بدءاً من مقالة نوفاليس، **المسيحية أو أوروبا**، إلى آرنيم أو فوكيه. أما عند ستيفتير، فلا يوجد جدل أو هجوم فكري واضح ضد الحاضر. فالنظام الإقطاعي في **ويتيكو** والحاضر في **صيف هندي** هما نظامان اجتماعيان طبيعيان

(*) الأسرة الحاكمة في ألمانيا والإمبراطورية الرومانية المقدسة (١١٣٠ - ١٢٠٨، ١٢١٥ - ١٢٥٤) وفي صقلية (١١٩٤ - ١٢٨٦).

وعضويان على حد سواء. وهكذا يذهب ستيفتير إلى أبعد بكثير من معظم الرومانتيكيين الرجعيين في مفهومه القائل إن الإنسان «الجوهري» هو نفسه في ظل أية سلطة، طالما كانت هذه السلطة غير ثورية. وسواء أكان يعرف شوبنهاور أم لم يعرفه، فإن نمط الرومانتيكية الرجعية لدى شوبنهاور هو ما يواصله. وأسلوبه الخالي من الجدل الفكري يعبّر تعبيراً ملائماً عن هذا التطور التقهقري. وهذا هو ما يسميه بيرترام توسيعاً لسكوت «هوميرياً». وواضح أنه يعتبر غياب أية معارضة عامية أو برجوازية ضد النظام الإقطاعي تقدماً (فمواطنو ميلان في نظر ستيفتير متمردون ومجرمون). وبمعنى الـ بيدرمايريّة، طبعاً، يكون هذا تقدماً. إلّا أنه العكس بمعنى المعرفة الحقيقية بالتاريخ وتصويره الصادق. ويبيّن روبن هود الروائي سكوت في إيفانهو أو هنري غاو في **خادمة بيرث الجميلة** ما يستطيع تحقيقه عرض واقعي للعصور الوسطى.

في مراجعته الرائعة لرواية **صيف هنديّ**، التقط هيبيل سمات ستيفتير الأساسية؛ عدم تناسب التافه مع المهم، والسطح مع العمق، تحبيذاً للأول في كل من الحالتين. ومهما قد يكون ستيفتير بعيداً عن المذهب الطبيعي بمعنى شكلي - أسلوبي، فهو يصبح بذلك سلف هذا المذهب روحياً وجمالياً. وكذلك يشخّص هيبيل اتجاهاً آخر في ستيفتير يسبق اتجاهات أهم وأخطر من كل ذلك في المرحلة الإمبريالية: اللاإنسانية التي لا تزال ترتدي عباءة الإنسانية. ويقول هيبيل: «لقد ترك الخيار إلى آدالبرت ستيفتير ليتجاهل الإنسان كلياً». وإذا كان ستيفتير ممجداً من قبل نيتشه، ومدرسة جورج وأخيراً الفاشية نفسها، على أنه وارثٌ لغُوته عصريٌّ وأصيل، ومجدد لتراثه، فإنه تساوٍ واضح مع محاولات غوندولف، شبينغلر، كلاغيس... إلخ، أن يجري قلب غوته، اقتداءً بمثال نيتشه، إلى داعية لـ«فلسفة الحياة»

اللاعقلانية. وهذان الاتجاهان قد يكشفان في العديد من التفاصيل عن فروق كبيرة أو حتى تناقضات. ومع ذلك فهما يؤلفان الأقطاب المشتركة للتزوير الرجعي والاستعماري لغوته. ومن زوايا مختلفة، ولكن إلى حدٍّ متساوٍ، هما يزيلان عن كامل عمل غوته كلَّ تقدميته الاجتماعية والتاريخية. ومن حيث المضمون، هما متكاملان كما هما ضيقا الفكر الصاحي والمخمور لدى غوتفريد كيللر.

إن ستيفتير شخصية عابرة أو انتقالية بقدر ما يشترك تجرده القائم على عدم الاستنارة في الكثير مع الكلاسيكية الأكاديمية المملة للنصف الثاني من القرن الماضي. ومع ذلك، فالسمات في عمله التي تشير إلى انحلال المستقبل هي السمات السائدة: إنها تقرر مركز ستيفتير الحالي في التاريخ الأدبي.

وإذا احتاج المرء إلى اقتناع بهذه العلاقة بين الاتجاه الطبيعي والضيق الفكريّ والانحطاط، كان لديه مثل صارخ عليها بشكل خاص في ميريشكوفسكي، وهو منحطّ نموذجي من العصر الإمبريالي، ينتمي إلى ضيّقي الفكر المخمورين. ومعه، تصبح الرواية التاريخية حقاً لساناً للديماغوجية الرجعية والعداء للشعب. وإذا نظر المرء عن كثب قليلاً إلى العمق الزائف في هذه الروايات، اكتشف سمات ملحوظة من الاتجاه الطبيعي تحت الستار المُلْغَز والخفيّ. ومثال ذلك أن ميريشكوفسكي يصف كيف يقع أليكسي في نوبةٍ من الغضب: «إنّ وجه أليكسي الشاحب المتشنج، مع عينيه المتوّهجتين غضباً، اتخذ فجأة شبهاً بوجه بيتير، مخيفاً، وإذْ كان خارقاً للطبيعة فهو شبيه بالشبح. وكانت هذه نوبة من نوبات الغضب التي كان يقع فيها الابن الأكبر للقيصر من وقتٍ لآخر والتي كان قادراً فيها على ارتكاب أية جريمة». ولا بد أن يكون واضحاً لأيّ قارئ أن هذا مجرد كاريكاتير ضعيف للكارثة الوراثية عند زولا ويحمل مذاقها بشكل غامض. وبهذه الطريقة

أيضاً، يستطيع المرء أن يستشهد بمقاطع أخرى من هذا التصوير والتصويرات المشابهة التاريخية، الرجعية والمنحطة، للفترة الإمبريالية، ليبرهن كيف أنها تبالغ في الجوانب الضعيفة من الاتجاه الطبيعي، والرمزية... إلخ، وترسمها رسماً كاريكاتيرياً. إلّا أن هذه التشويهات لن تؤلف نوعاً أدبياً منفصلاً أكثر مما يؤلفه الإغراب الفارغ الذي ينتجه التغرب عن الحاضر. والروايات التاريخية من النمط الأخير تقتصر على تقديم شكل رديء من القراءة الخفيفة. ووراء الانحطاط أو الانحلال المبتذل، يستطيع المرء أن يلمح دائماً الانحطاط العام للعصر. ولا تستطيع بأية حال الزيادة الكمية المحضة في الاتجاهات الزائفة أن ترسي أساس نوعٍ أدبيّ منفصل.



الفصل الرابع

الرواية التاريخية
في الاتجاه الإنساني الديمقراطي

مع المرحلة الإمبريالية يكون الاتجاه الرئيس في كل من المواقف التاريخية والنظرية والممارسة الأدبيتين هو انحلال الواقعية إلى حدٍّ أبعد من ذي قبل. وفي الفصل السابق قارنا بين عدد من الكتّاب (كروشيه، ميريشكوفسكي) الذين كان هذا الانحلال المتزايد منظوراً في أعمالهم بصورة واضحة. وإذْ نقتصر هنا على الأشكال الشاملة والنموذجية للرواية التاريخية، فلن نعالج أمثلة الانحطاط في حده الأقصى. ويكفي أن نقول إن ما كان لكتاب المرحلة الانتقالية المهمين «المشكل» الصعب في التصوير التاريخي الواقعي، يتطور الآن إلى مسرحية منحطة لها أشكالها - الخرق الواعي للتاريخ.

وقد سبق أن رأينا أن الانحلال ينطلق بأسلوب ذي شقين ومتناقض في الظاهر. فمن جهة، يوجد تشكك متزايد أبداً في إمكان معرفة الواقع الاجتماعي ومن ثم التاريخ أيضاً. وهذا التشكك يتحول بالضرورة إلى تصوف، كما رأينا في حالة شخصيات المرحلة الانتقالية الكبيرة. وتزداد هذه الاتجاهات الصوفية حيث تتطور الإمبريالية، وتبلغ هذه الاتجاهات ذروتها في التزييف والأسْطرة الفاشية البربرية للتأريخ. ومن جهة أخرى، فإن طرح التاريخ مهمة تتمثل فيها الحدود القصوى من الدقة فيما يتعلق بالحقائق المنفردة والمعزولة، المنزوعة من سياقها

الملائم. (والفاشية تحتل مركزاً خاصاً في هذا التطور، لأنها هي أيضاً تزيف حقائق التاريخ المنعزلة بأقصى الأساليب فجاجةً ووحشية).

إن كتّاب المرحلة الإمبريالية الصادقين ذاتياً يعتبرون أنفسهم أمناء مع التاريخ - طبعاً ضمن حدود وجهة نظرهم، أي ما إذا كانوا يؤمنون بأن معرفة التاريخ الموضوعية ممكنة - إلّا أنّ هذه الأمانة مقصورة على مراقبة الحقائق أو الوقائع المنعزلة. وفي حالة فلوبير اتخذت شكل آثاريةٍ تزويقية. وتتطور في المرحلة الإمبريالية عبادة «حقائق» جديدة. ويمكن أن نرى هذه في الاتجاه أو المذهب الطبيعي لفترة ما قبل الحرب ومن ثم في الموضوعية الجديدة.

إلّا أن الصوفيّة، وعلم الأحياء وعلم النفس الصوفيين، ليست مستثناة من هذه الاتجاهات، بل الحقيقة أنها مفضلة إلى حدٍّ متزايدٍ أبداً.

كما أن موجة الأدب المحض التأريخي، التي اجتاحت الأدب بعد الحرب العالمية الأولى، متصلة بهذه الاتجاهات. ويظهر عدد كبير من الكتابات التاريخية التي هي ليست اختصاصاً علمياً ولا فناً. وهذا الهجين تصفه وصفاً دقيقاً ملاحظات هكسلي الذكية والساخرة التي اقتبسناها أعلاه. وأساس هذه الآداب المحضة هي تركيب من السيكولوجيا الصوفية و«الحقائق» المنعزلة التي وجدت تبريرها آنئذ في ذات المبالغة، الواسعة الانتشار، بكلمة «فن». فقد قُبرت تقاليد الفن القديمة، وما مِنْ أحد عاد يرى الفن طريقاً خاصاً لانعكاس سمات الواقع الموضوعي الجوهرية. وهكذا أمكن تطبيق «المبدأ الفنيّ» اعتباطاً على جميع المجالات - لا سيما وأن العلم والفلسفة كانا يتخذان موقفاً متزايداً في لاأدريته تجاه الواقع الموضوعي. وهذه الذاتية الواعية أخذت تدمج الآن بالفن. وهذا هو تفسير نظريات أوسكار وايلد أو من بعده ألفريد كير عما يسمى بفن النقد.

وفي فترة ما بعد الحرب طُبعت هذه النظريات على مجال جديد هو - **فن المونتاج**. وكانت نظرية **المونتاج**، التي ولدت من النظرية العدمية وممارسة مختلف الاتجاهات الدادائية، وقد «وطدت» نفسها في هذه الفترة من «فرض الاستقرار النسبيّ» وأصبحت بديلاً مقصوداً عن الفن: حيث كان المفروض أن تُظهر أصالة خلاقة نفسها واضحةً في لصق حقائق منفصلة وربطها معاً. وقد بلغ فن المونتاج من جهة الحدّ الأقصى للاتجاه الطبيعي، لأنه تخلى حتى عن التفصيل اللغويّ - البيئيّ السطحي الخاص بالعالم التجريبي في الاتجاه الطبيعي القديم. ومن جهة أخرى، بلغ الحدّ الأقصى للاتجاه الشكلي، لأن الطريقة التي كانت تربط بها التفاصيل لم تبق لها أية علاقة بالجدلية الداخلية الموضوعية لحياة الشخوص - فهم يُحرِّكون «أصلاً» من الخارج. هكذا كان التبرير الفلسفي لهذا الأدب المتسلسل التاريخي **والريبورتاج** الذي طُرح كنوع خاص من الفن التاريخي. وقد مارست نظرية **المونتاج** وإعلان **الريبورتاج** نوعاً من الفن خاصاً، تأثيراً قوياً على نحوٍ خاص في هذه الآداب الصرف.

والأهمية الوحيدة التي تنطوي عليها هذه الآداب الصرف بالنسبة لنا هي أن «النوع» المتكون أو القادم من السيرة التأريخية قد جذب كتّاباً بارزين ثقافياً وفنياً، حيث أحدث بينهم كثيراً من التشوش والأذى. وسوف نبحث مسألة الطريقة البيوغرافية أو السيرية المزعومة في الرواية التاريخية في وقت لاحق. أمّا هنا فسوف نكتفي باقتباس بضع ملاحظات من مقدمة موروويس لسيرته عن شيللي لكي نوضح المبادئ الكامنة وراء هذا الخليط من الرواية والتأريخ، الذي هو ليس رواية ولا تأريخاً:

> إن الهدف في هذا الكتاب كان تقديم عمل كاتب روائي وليس عمل مؤرخ أو ناقد. وطبعاً، إن الوقائع صحيحة، ولم

تُنسب عبارة أو فكرة إلى شيللي لا يمكن العثور عليهما في مذكرات أصدقائه، في رسائله وفي قصائده. ولكننا حاولنا أن نرتب هذه العناصر من الصحة لكي نعطي الانطباع عن الاكتشاف التدرجي، النمو الطبيعي، الذي يبدو المجال الملائم للرواية. ولذلك على القارئ ألا يتطلع إلى لوذعيةٍ هنا، ولا إلى الكشف عن مفاجآت، وإذا لم يكن عنده تذوق للتربية العاطفية، فعليه ألا يفتح هذا المؤلّف الصغير.

وفي وقت لاحق، سنرى على نحوٍ أوضح أن هذا المزيج من الالتصاق بالوقائع وإكسائها رداء الآداب الصرف تمتد جذوره إلى إنفصال الكاتب عن الحياة الشعبية. وما يبدو أنه الإبداعية التي لا تنضب لدى الكتّاب الواقعيين الكبار - والرواية التاريخية هي حالة خاصة تماماً من ذلك - تفسره الحرية التي يعالجون بها مادتهم: فهم يعرفون الأنماط التي تلقيها الحياة الشعبية أمامهم معرفةً جيدة بحيث تكفي لاطلاق العنان لخيالهم، ومع ذلك فهم لا يحيدون عن حقيقةِ أو صدق النموذجيّ. إنهم على معرفةٍ بالحياة الشعبية تكفي لتمكينهم من خلق مواقف تظهر فيها أعمق الحقائق على نحوٍ هو أكثر وضوحاً واستنارة مما في الحياة اليومية ذاتها.

إن «عبادة الوقائع» بديل بائس عن هذا الالتصاق بحياة الشعب التأريخية. وبالنسبة لهذا البديل، فإن ظهوره بمظهر الأدب المحض وطرحه لنثرٍ مصقولٍ ومتكلّف موهماً بأنه فنّ ملحميّ لا يؤدي إلا إلى تدهور الموقف، لأنه يزيد من تشوش الجمهور.

١ - الخصائص العامة للأدب الإنساني الاحتجاجي في الفترة الإمبرياليّة

إن ما يهم هنا هو الانتفاضات على هذا الانحطاط في الأدب ومقاومته. وعصر الإمبريالية ليس فقط فترة تفسخ الرأسمالية، إنه أيضاً فترة أكبر التحولات في التاريخ الإنساني - الثورة البروليتارية، الصراع الحاسم بين الرأسمالية والاشتراكية. إلّا أن من السطحيّة والضيق البالغين إذا أنزل المرء معسكر التقدم الثوري ومعسكر الرجعية البربرية، ببساطة وميكانيكية، إلى تناقض جامد بين البروليتاريا والبرجوازية. وقد بيّن لينين في تحليله الجوهريّ للعصر الإمبريالي كيف تتغلغل الاتجاهات الطفيلية للإمبريالية داخل حركة الطبقة العاملة نفسها، وكيف تخلق أرستقراطية وبيروقراطية عمالية - وبالتالي أساساً اجتماعياً للمنشفية، لتأثير الأيديولوجية البرجوازية، الإمبريالية، في حركة الطبقة العاملة. ومن جهة أخرى بيّن لينين أيضاً أنه وجدت كذلك في جميع مناحي الحياة معارضة ديمقراطية برجوازية - صغيرة للإمبريالية، لاتجاهاتها المعادية للديمقراطية. وبطبيعة الحال فإن هذه المعارضة مشوشة وغالباً ما تكون مصابة باتجاهات رجعية: فهي بوصفها أيديولوجية ترغب في أن تعود من مرحلة الرأسمالية الاحتكارية إلى مرحلة التجارة الحرة، وهذه الرغبة، كأية رغبة في إعادة عجلة التاريخ إلى وراء، رجعية بالضرورة.

إلّا أنّ الملاحظات لا تعالج المشكلة معالجة كاملة، لا سيما إذا كنا نركز اهتمامنا على حقل الأدب. فالطابع المتناقض في الاحتجاج الديمقراطي على الرأسمالية الإمبريالية معقدٌ بالوضع المتناقض في كامل النضال من أجل الديمقراطية في هذه الفترة. والاتجاه العام للإمبريالية هو طبعاً معادٍ للديمقراطية. وهذا يشمل لا مجرد العداء المكشوف للديمقراطية الذي تكنّه الرأسمالية الاحتكارية والأحزاب التي تؤثر فيها تأثيراً مباشراً، بل كذلك الاتجاهات المتنامية المعادية للديمقراطية في الليبرالية وتأثير الأخيرة في الجناح الانتهازيّ من أحزاب الطبقة العاملة والنقابات. وهذه الاتجاهات المناوئة للديمقراطية تستلزم أدباً دعائياً معادياً للديمقراطية سوسيولوجياً وسيكولوجياً وفلسفياً واسعاً. ومع ذلك، ففي نفس الوقت تخلق أحزاب الطبقة العاملة الثورية نقداً للديمقراطية البرجوازية من اليسار، ويجري كشف النقاب عن الطابع الديمقراطي الناقص والشكل المحض للديمقراطية البرجوازية.

إنّ حركات المعارضة ضد الإمبريالية يؤثر فيها هذا النفوذ المزدوج. فهي تتعرض دائماً لخطر التأرجح من نقد يساري إلى يميني للديمقراطية **البرجوازية**، أي، من الاستياء من الديمقراطية البرجوازية إلى معارضة الديمقراطية **بصورة عامة**. ولو تتبع المرء، مثلاً، الحياة العملية لمفكرين من أمثال سوريل أو كتّاب مهمين من أمثال برنارد شو، لرأى في كلتا الحالتين - ومن المسلم به بشكل مختلف جداً - حركات متعرجة من هذا النوع من جانب متطرف إلى آخر. وحتى في انتقاد رومان رولان للحاضر في عمله المبكر المهم، **جين كريستوف**، يجد المرء مراراً، وسط الاحتجاج الديمقراطي العنيف والصريح بشكل رائع ضد العصر، عناصر متقطعة من نقدٍ ما للديمقراطية من اليمين.

إلّا أن تشابك الدوافع المعقد يجب ألّا يغشي المرء إلى الأمور

الجوهرية. إنّ كل كاتب هو ابن عصره. واتجاهات العصر المتناقضة - انحلال الفترة الإمبريالية واحتجاج الجماهير العاملة الديمقراطي، التفسخ الأدبي والتوق إلى جذورٍ شعبية - تؤثر في الكتّاب بطريقة متناقضة ومتصالبةٍ. وصحيح، كما لاحظ ماركس وإنجلز، أن العديد من أفضل ممثلي الطبقة الحاكمة الأيديولوجيين يفصلون أنفسهم عنها، في فترات حاسمة من الصراع الطبقي، إلّا أن هذا الانفصال أيضاً عمليةٌ معقدة ومتناقضة جداً. وهكذا فمن الصعب جداً على الكاتب أن يحرر نفسه فعلاً من تيارات وتقلبات عصره، وداخلها، من تيارات وتقلبات طبقته. إنّ هذا التحرر، أي تعزيز الاتجاهات الديمقراطية هذا، عرقله إلى درجة كبيرة الضعف الأيديولوجي في الجناح اليساري من الديمقراطية الاجتماعية في أوروبا الوسطى والغربية. وبينما نجح البلاشفة في روسيا في وضع استراتيجية وتكتيك في كتابات لينين، التي حققت جمعاً ثورياً بين النضال الدائب لتحرير البروليتاريا والنضال في سبيل الديمقراطية، كان هذا الجانب بالضبط إحدى أضعف نقاط المعارضة الراديكالية في الديمقراطية الاجتماعية في أماكن أخرى، وكان هذا الضعف قد ورثته الأحزاب الثورية الشابة. إن شجاعة وتصميم أية معارضةٍ ديمقراطية مستندة إلى البرجوازية الصغيرة سيعتمدان دائماً على موقفٍ ثابتٍ وثوري من جانب أحزاب الطبقة العاملة. وهنا بالضبط فشل الجناح الراديكالي من الديمقراطية الاجتماعية في أوروبا الوسطى والغربية. ولنستشهد بمثلٍ واحدٍ فقط: حملة دريفوس في فرنسا. فقد كان الاحتجاج الديمقراطي الذي أثير هنا على أقصى درجة من الأهمية بالنسبة للأدب الفرنسي. وقد أصبح كتّاب من أمثال زولا وأناتول فرانس سياسيين إلى درجة بالغة نتيجة هذه الحركة الاحتجاجية. ولا توجد هنا أية مسألة لولا أن نشاطهم هذا، ولا سيما في حالة فرنسا، أعطى عملهم الأدبي زخماً كبيراً. إلّا

أنّ الحقيقة تبقى وهي أن الدعم الفعلي لحملة دريفوس جاء من الجناح اليميني في الديمقراطية الاجتماعية الفرنسية، بينما اتخذ اليسار موقف حياد طائفي. ولا تحتاج المسألة إلى أي تحليل مطول للبرهنة على أن الزخم المعطى إلى أمثال هؤلاء الكتّاب كزولا وفرانس بمشاركتهم في حركة الاحتجاج الديمقراطي ضد الرجعية الإمبريالية المتنامية كان سيصبح أكبر وأعمق كثيراً لو كانوا قد وجدوا دعماً أيديولوجياً حقيقياً في حزب للطبقة العاملة ماركسيّ ثوري.

وعليه، ففي أية دراسة تاريخية لهذه التيارات، يترتب على المرء أن يتمسك بالمسائل الرئيسة بثبات، وأن يعتبر ارتباك كتّاب منفردين في العديد من المسائل الأيديولوجية والسياسية بمثابة ضريبتهم للعصر. ويشمل هذا - ولا نذكر سوى القليل من النقاط الجوهرية - من جهة عجز العديد من الكتَّاب المهمين عن رسم خطٍّ فاصلٍ واضحٍ بين أهدافهم الديمقراطية حقاً وبين ليبرالية طبقتهم، تلك الليبرالية المتفسخة والمساومة. (وحتى في أعمال مهمة كرواية هاينريش مان: «**الموضوع**»، تبرهن هذه التعمية للحدود على وجودها في شكل تزويق لجوانب ضعف الليبرالية الألمانية). ومن وجهة أخرى، يسقط العديد من الكتّاب ضحايا النقد الرومانتيكي الرجعي الموجه إلى الديمقراطية. والتأثير الكبير الذي مارسه نيتشه في أهم كتّاب المعارضة في المرحلة الإمبريالية يجد جذوره في هذا الارتباك. وفي الأقطار اللاتينية، يتعزز هذا التأثير ويتقوى بتأثير المعارضة السنديكالية لانتهازية الديمقراطية الاجتماعية.

ومن حيث وجهة النظر، يجري التعبير عن تعقد الموقف في حقيقة أنه بينما يصور الكتّاب الواقع بصورة واقعية، فهم يقدمون عن وعيٍ تنازلات بعيدة الأثر إلى النظريات الشكوكية واللاأدرية التي تحملها طبقة عصرهم البرجوازية. وطبيعي أن التفاعل بين وجهة نظر الكاتب

وعمله يجب ألا يفسر بأي شكل مباشر وبسيط. ومع ذلك، ففي معظم الحالات يكون لوجهة نظر الكاتب شيء من التأثير في عمله، أي في نوعية واقعيّته ومدى ثقته بخياله هو في تصوير الواقع بشكل واقعي... إلخ.

إن أي تحليلٍ يتعقد نتيجة واقع أنَّ لاأدرية أو شكوكية الكاتب ليست حالة ثابتة؛ فهي يجب أن تفحص دائماً من ناحية الوقت الذي تأتي فيه والشيء أو المكان الذي تؤدي إليه. وقد أشار لينين بذكاء كبير في تحليله حياة أليكسندر هيرزن الأدبية إلى نوعين من الشكوكية، للفرق بينهما أهمية حيوية بالنسبة لدراستنا الحالية. فهو يشير من جهة إلى شكوكية تقدم إضافةً ودعماً أيديولوجيين لانتقال الطبقة البرجوازية من الديمقراطية الثورية إلى ليبرالية متعفنة وغادرة: ويشير من جهة أخرى إلى شكوكية هي انتقادية للمجتمع البرجوازي وتأخذ اتجاه الاشتراكية. وكانت الأخيرة هي حالة هيرزن. وتذكراً لتمييز لينين، إذا نظر المرء بتدقيق أكبر إلى كتّاب الاحتجاج الديمقراطي المهمّين في الفترة الإمبريالية، فهو بينما يجد في العديد من الكتّاب مزيجاً متشابكاً ومعقداً من كلا نوعَي الشكوكية، يجد في الكتّاب الكبار حقاً تفضيلاً للنوع الثاني. وهذا منظور بشكل خاص في تطور أناتول فرانس.

إن حركة الاحتجاج الديمقراطي هذه تلعب دوراً بالغ الأهمية في حسم معالجة التاريخ الأدبية. والحقيقة، وهي وحدها، خلقت نمطاً جديداً من الرواية التاريخية التي أصبحت، بصورة رئيسة في أدب المهاجرين الألمان والمعادين للفاشية، مشكلة مركزية في الآداب في عصرنا. وحتى هذا الوقت كانت الروايات التاريخية التي أنتجها كتّاب لهم شأنهم قد لعبت دوراً لا يزيد شيئاً عن دورٍ عرضي في أعمال مؤلفيها التي استغرقت حياتهم كلها. ومع ذلك، فمن الضروري أن نذكر، ولو بعجلةٍ فقط، رواد أدب عصرنا هؤلاء. فقبل كل شيء،

هناك فترة ڤيكتور هوغو المتأخرة، الذي ربما كانت روايته «**١٧٩٣**» أول عمل تاريخي مهم يحاول تفسير تاريخ الماضي بروح الإنسانية المحتجَّة الجديد، وهو بذلك اتخذ طريقاً مختلفاً عن روايات معاصري هوغو الكبار والصغار التاريخية، التي سبق أن حللناها، وفي العديد من الجوانب طريقاً مختلفاً عن روايات ڤيكتور هوغو نفسه. وليس معنى هذا أن هوغو كان قد قطع صلته بجميع تقاليده الرومانتيكية السابقة. ففي معنىً من المعاني، إن رواية «**١٧٩٣**» هي آخر صدىً للرواية التاريخية الرومانتيكية. وطريقة هوغو القديمة في استبدال التضادات التزويقية والبلاغية الكبيرة عن انعدام الحركة الداخلية لا تزال قائمة. ولكن هوغو كان، بين رواياته الرومانتيكية بالمعنى النصيّ وبين رواية **١٧٩٣**، قد كتب قبل كل شيء «**البؤساء**»، ومهما بدت الحياة الشعبية مؤسْلبةً ورومانتيكية في هذا العمل، فهو يعطي صورة عن الشعب مختلفة جداً عن أي عمل آخر لأي كاتب رومانتيكي (بمن فيهم هوغو الشاب).

إنّ هذه الاتجاهات تتوسع في عمله الأخير. وحقيقة أن ڤيكتور هوغو، في الوقت الذي كان فيه يعتبر الافتراء على الثورة الفرنسية - في الدراسات الإنسانية (تين) وفي الأدب (الغونكوريين) معاً - شيئاً عصرياً بوجه خاص، كان يكتب تمجيداً لها، هذه الحقيقة ذاتها تبين كيف تعمل هذه الاتجاهات ضدّ التيار العام. وهي تتعزز بحقيقة أنّ هدف حماسة هوغو هو ١٧٩٣، عام **الإرهاب**، وليس مجرد ١٧٨٩. وهنا، وبالرغم من كل تقلبات هوغو، التي انتقدها لافارج - وبصواب في عدة جوانب - هي الاتجاهات التي تشير إلى المستقبل، إلى انبعاث في الديمقراطية الثورية. وهذا نراه قبل كل شيء في تناقضات هوغو المأساوية التي هي تناقضاتٌ فعلية، انطلقت من تربة الثورة. ومن المسلّم به أن تصويره غالباً ما يكون بلاغياً أكثر منه واقعياً. وهذه

البلاغة ليست مجرد أثر من آثار الفترة الرومانتيكية: فهي تعبّر بوضوح عن محدوديات مفهومه الإنساني، التجريد الميتافيزيقي في اتجاهه الإنسانيّ. وهذا التجريد يحسم التناقضات النهائية التي تقود الأبطال إلى مصيرهم المأساوي. فصدامات الأرستقراطي والكاهن الواقعية والإنسانية والتاريخية، ذينك اللذين تحالفا مع الثورة، تُحوَّل إلى صراعات واجبٍ بارعة، مستندة إلى هذه الإنسانية التجريدية.

وفي الفترة الإمبريالية، تحتل روايات أناتول فرانس التاريخية موقعاً جديداً ومستقلاً مماثلاً. وحتى عند فرانس، ولا سيما في شبابه، يمكن تعقب أثر اعتباطية ذاتية معينة في معالجته التاريخ، ولكنها بعيدة جداً عن اتجاهات فلوبير أو مايير مثلاً، بل هي في الحقيقة معارضة لها تماماً. ففي شخصيات أناتول فرانس التاريخية يكتسب النوع الإنساني والمناضل من الشكوكيّة صورة أوضح وأكمل مما في عمل العديد من أتباع فرانس. وفرانس هو المثل الأول لعودةٍ إلى وجهة نظر الحركة التنويرية من جانب كتَّاب المعارضة الديمقراطية. وفي الظروف الاجتماعية والأيديولوجية للفترة الإمبريالية تكون هذه العودة هي أقرب الطرق وأوضحها للأيديولوجيين البرجوازيين الذين يرغبون في أن يتخذوا موقفاً ثابتاً ضد اتجاهات عصرهم الرجعية. وفي وقت لاحق ستكون هي طريق هاينريش مان وليون فويشتڤانغر وسنحلل فيما بعد المصاعب والتناقضات التي تنبع من محاولة للحكم على مشاكل عصرنا وتصويرها من وجهة نظر الحركة التنويرية. أمّا هنا فدعونا نكتفي بالقول بأنّ تنويريّة فرانس هي وجهة النظر الأقل تجريدياً وانغلاقاً مما هي عند أتباعه (الصراع بين العقل واللاعقل في حالة فويشتڤانغر) وهي شكوكية أكثر دفاعيةً وأسمى تجاه كل من اتجاهات عصره الرجعية بشكلٍ علني ومحدوديات ومشكوكية الديمقراطية البرجوازية (وهي ملاحظته المميزة). وهذا

الروح هو الذي أدى إلى وجود تلك الشخصية الأصيلة تاريخياً، الإنسانية راديكالياً، التي لا يمكن نسيانها - الأب جيرومي كويغنارد. وبنفس الروح، تضرب شكوكية فرانس الأساطير القروسطية والحديثة التاريخة من جميع الأنواع. وإنه لروح أكثر تاريخية بكثير مما عند معظم كتّاب العصر الآخرين. (ولنتأمل تحديث شو المتعمد للتاريخ - باستثناء **سنت جون** - بالرغم من أن هذه أيضاً كانت جزءاً من القتال ضد الأسطورة التاريخية). ومبدأ الإنسانية أقل تجريدية إلى درجة كبيرة في أعمال أناتول فرانس مما هي الحال بصورة عامة مع استيعاب أيديولوجية التنوير في عصرنا. وتفسير ذلك أن تقبل فرانس ماديّة القرن الثامن عشر الأبيقورية شخصيّ جداً؛ وإنسانيته المنتصرة لا تنكر الجسد أو الطبيعة البشرية أبداً. بل على العكس، إنها مبدأ يكشف النقاب عن كل نوع من محبي الجمال المغرورين. وللسبب نفسه، فلن تكون لفرانس أية معاملات مع الأسطورة التاريخية الرجعية التي توحد المادية مع الأنانية. وهكذا فإن بروتو، في روايته عن الثورة، **الآلهة الظامئون**، ليس فقط دقيقاً إلى درجة التطابق مع الحياة كإنسان، بل هو مستند أيضاً إلى فهم أصيل للتناقضات التاريخية في هذه الفترة.

إن انتقاد الديمقراطية البرجوازية نفسه لا ينتمي على نحو خاص إلى أدب الفترة الإمبريالية. فالاتجاهات المعادية للرأسمالية، تلك الاتجاهات الرومانتيكية الأكثر تنوعاً، بل حتى الرجعية، تضع هذا الانتقاد في المقدمة، نظرياً وفي الأدب معاً. ويكمن طابع أناتول فرانس الخاص في أنه لم يطرح هذه المسألة إطلاقاً بأسلوب رومانتيكي، حتى في شبابه. وفي فترته الأخيرة، بعد تجارب حملة دريفوس، يأخذ هذا الانتقاد خطوة حاسمة تتجاوز الديمقراطية البرجوازية نحو المستقبل الاشتراكي.

ولهذا السبب، فإن عودته إلى مشاكل الثورة الفرنسية شيء جديد

تماماً في أدب الفترة الإمبريالية. وقد حدّد الناقد السوفياتي، فرانكلين، تحديداً رائعاً وصحيحاً، في مقارنته بين رواية **١٧٩٣** ورواية **الآلهة الظامئون**، الفرق الحاسم بين العملين. فڤيكتور هوغو على اتفاق من حيث الجوهر مع أهداف اليعاقبة السياسية والاجتماعية؛ ومن جهة أخرى فهو يرى «مشكلهم» المأساوي في نهجهم - الإرهاب. وأناتول فرانس، من جانبه، لا يعترض على نهج الإرهاب بحد ذاته. إلّا أنّه يرى تناقضيّة لا يمكن حلها في أهداف اليعاقبة الاجتماعية: ذلك أن «الحرية، المساواة، والإخاء» التي كان قد قاتل في سبيلها بمثل هذه البطولة والتضحية خِيرتُهم، تقود إلى تعاسةٍ متزايدة للجماهير العالمة المحرّرة، طالما بقي أساس الرأسمالية الاقتصادي غير مهزوز. وبطولة اليعاقبة، التي تبرز عند فرانس بشكل مجسد، تظهر بهذا «مشكلاً» مأساوياً. ومع ذلك، ليست هناك لَحْظةٌ واحدة من اليأس داخل مضمون هذه المأساة الاجتماعي، ولا أية محنة «أبدية»، كما عند ڤيكتور هوغو، بل هناك منظورٌ للمستقبل صامت، ولهذا فهو الأوضح إلى حدٍّ كبير. ولأنّ فرانس يرى أزمة الانتقال الكبيرة هذه بهذا الشكل، فهو يستطيع أن يضفي على أعداء الثورة موضوعية تصنع منهم كائناتٍ بشرية حقيقية، ولكن دون أن يقلص مشاركته هو أبداً.

وواضحٌ أنّ أي أدبٍ انتقالي متوجه إلى أمام قد يظهر في ألمانيا لا يمكن أن يكون له أي شيء شبيه ببعد النظر والتقدمية التاريخية التي لأناتول فرانس. ومع ذلك، فنحن نعتقد بأن من الضروريّ ذكر أمثلة رئيسة قليلة، مهما يكن ذلك بصورة أولية، حيث إننا عالجنا بتفصيل نسبيّ ممثلي الانحطاط الرئيسين في الرواية التاريخية ولا نرغب في أن نوحي بأنه لم تكن توجد حركة مناهضة أو مضادة خلال هذه الفترة في ألمانيا.

إن حركة كهذه تبدأ فعلاً بعد هزيمة ثورة ١٨٤٨ بفترة وجيزة. وشخصيتها الرئيسة هو ڤيلهلم رآبي. وفي كامل أعمال هذا الكاتب، أيضاً، تلعب الموضوعات التاريخية دوراً عرضياً فقط. (وقد حللت أنا المسائل الأساس في حياته الأدبية في كتابي: **كتّاب القرن الثامن عشر الواقعيون الألمان**). وتظهر رؤية رآبي التاريخية مزايا كبيرة ومحدوديات واضحة. ولربما كانت صفته الإيجابية غضبه المتقد على التعاسة الألمانية، التي هاجمها في رواياته المعاصرة من ناحية الضيق الفكري المهين الذي كانت عليه الدويلات الصغيرة الألمانية. ومع هذا يسير شعور عاميّ صحيّ يجعله يبحث عن أسباب التفسخ الموجود دائماً «فوق» وإمكانات تجديد الـ«تحت» دائماً، ويصور ذلك. ولكن حين نجد أن هذا، عند تطبيقه على التاريخ، ينتج إسباغ طابع مثاليّ على مدى القرون الوسطى المستقلة، نرى أيضاً المحدوديات التي تمنع رآبي من تصوير الماضي بطريقة تضارع طرحه للحاضر. ويزداد هذا كلما كان رآبي أكثر علماً إلى حد كبير بالـ«فوق» والـ«تحت»، وأكثر تفريقاً إلى حد كبير بينهما في الحاضر مما هما في الماضي، حيث تتعتم رؤيته بإسباغه طابعاً مثالياً على مظاهر الأبهة في المدن (وهو إسباغ غالباً جداً ما يكون موضع شك).

ويصبح حس السخرية الانتقادي لديه مثمراً فعلاً حيث يعيد اكتشاف موضوعه الرئيس في الماضي - الكفاح ضد التعاسة الألمانية. وأفضل مثال هو قصة (**إوزات بوتزاو**). ويبين رآبي التعاسة القائمة على ضيق الفكر لبلدة ألمانية صغيرة عن طريق تضادٍ مزدوج: فمن جهة، الخلفية البعيدة للثورة الفرنسية والحروب الكبيرة التي تنتجها؛ ومن جهة ثانية، المستوى الثقافي العالي لدى الفئة المثقفة التي أرست حجر الأساس للكلاسيكية الألمانية. وهذان التضادان العامان ينتجان سلسلة كاملة من التضادات الملموسة والحيّة جداً في

الشخوص والمواقف واللغة ذاتها. واللغة هي لغة مدير مدرسة جيد المعرفة بكامل الأدب المعاصر حيث يروي القصة بطريقة الشخص الأول. واستخدامه للغة يكشف باستمرار التناقض بين تفاهة الشخوص والأحداث، المخيفة، وسموّ الأفكار والمشاعر والاقتباسات واللغة؛ وهو يخلق جواً ساخراً بمعنى الكلمة. وإضافة إلى هذا، فإن السلطات الاستبدادية التافهة في البلدة الصغيرة وحركة معارضة المواطنين المتآمرة على نحو جبان وتافهٍ تطاردها باستمرار المآثر والشخصيات البطولية للثورة الفرنسية: وخوف الحكام التافه ومقاومة المضطهدين الجبانة والمترددة، أولئك الذين يعجبون دائماً بـ«طيشهم» بفخرٍ وخوفٍ في آن واحد، يستحضران دائماً هذه الطيوف. و«انتفاضة» البلدة الصغيرة على الأمر الأهوج والظالم المتعلق بحقوق الإوزات في الطرق تؤكد هذه التناقضات إلى درجة أبعد.

إن السخرية، والسخرية الذاتية، في هذه القصة لا تسببان أيّ تحلل رومانتيكي في الشكل، بل تخلقان صورة عن العصر متميزة ومتساوقة في آن واحد. إنهما تعبّران عن التنوع والوحدة في تناقضات هذه الفترة من التطور الألماني وبذلك تعبّران، بشكلٍ غير مباشر، عن موقف تجاه الحاضر. والسخرية، والسخرية الذاتية، ليستا موجهتين إلى الثورة الفرنسية، الأمر الذي توحي به عادة تواريخ الأدب الرجعية. بل بالعكس إنهما تُستخدمان لانتقاد السلوك التافه والذليل الذي تتسم به الطبقتان الوسطى، والوسطى الدنيا، الألمانيتان، اللتان تبدوان أكثر تعاسةً عند مقارنتهما مع الأحداث العالمية التاريخية الضخمة والقمم الفكرية في ثقافتيهما. وهكذا، فهي، باعتبارها دعوة إلى النقد الذاتي والتحول الذاتي في ألمانيا، حيث كان ممكناً مسبقاً توقع الخيانة والغطرسة اللاحقتين في فترة بسمارك (كانت القصة قد كتبت عشية الحرب النمساوية - البروسية)، رائدٌ للاتجاه الإنساني

اللاحق. ويظهر هذا الاتجاه الأساس حين يقتبس الشخص الأول في الرواية كلمات ميرابو الشهيرة عن بروسيا «**التعفن قبل النضج**»، في رسالة ختامية توضع في مكان مهيأ بشكل جيد وواضح. والقصة ذاتها لا تقع في بروسيا.

وبعد عقدين من الزمان تقريباً تصبح هذه الفكرة الأساس الفكرة الرئيسة لرائعةٍ تاريخية صغيرة وهي «**شاخ ڤون واذيناو**» لكاتبها تيودور فونتين. وعند فونتين، أيضاً، ليست المواضيع التاريخية سوى عرضية بالمقارنة مع الموضوعات المعاصرة. ومن المعروف أن فترة قصصه الشعرية موجهة تأريخياً. وروايته الأولى هي رواية تاريخية ضخمة: «**قبل العاصفة**». ومع ذلك فإن الجدة الفعلية في فنه، رغم أصالة عدد من التفاصيل، لم تأت بعد. ويتبين هذا في فكرة عمله. ففونتين، على غرار ويليبالد أليكسيس قبله في **إيزيغريم**، يختار ڤون مارڤيتز، وهو شاذ رجعيّ ليس غير مثير للاهتمام، شخصيةً مركزية في قصته. ولكنه بهذا يمنع نفسه من تصوير الاتجاهات التقدمية فعلياً في حروب التحرير، كما يطرحها شخارنهورست وغنايزناو والعاميين المتمرّدين، الذين كان رآبي قد أبدى تجاههم تفهماً كبيراً.

إن قصة **شاخ ڤون واذيناو**، تكشف، مع ذلك، عن فونتين الحقيقي والناضج. فهنا يبدأ ممجد بروسيا، القديمة والجديدة، في دقة متناهية، نقد الرجل البروسيّ و«السلوك» البروسيّ. ويُكشف عن الأخير كمعيار أخلاقيّ متحجر، كمبدأ من مبادئ الحياة يتشكل ويقتل. ويبلغ هذا النقد قمته في رواياته: «**ايرينغن**»، «**ويرينغن**» (**الضلالات والارتباكات**) و«**إيڤي بريست**». (ولقد عالجت مشاكل تطور فونتين، لا سيما هذا التناقض المثمر، تفصيلاً في كتابي: **كتّاب القرن الثامن عشر الواقعيون الألمان**).

وبمعنىً من المعاني، إن ظهور فونتين التاريخي للمرة الأولى أكثر

تأثيراً، أو على أية حال محدّد على نحو أوضح من الصور الإنسانية التي ربما كانت أغنى في رواياته الاجتماعية المتأخرة. وهنا، حيث يبرهن الاستثناء على القاعدة، تنقلب معارضتنا المتكررة لموضوع الرواية التاريخي والاجتماعي: ففي هذه المرة يكون الموضوع التاريخي هو الذي يبدي مقاومة لآراء الكاتب وميوله ومزاجه أكثر مما يبدي الموضوع المعاصر. وليس صعباً تعليل هذا التناقض والاستثناء. ففونتين في أعماله عن الحاضر يظهر الطابع غير المرن والهش - في ذات الوقت - في «السلوك» البروسيّ، وقسوته الأساسية، ولكنه لا يستطيع أن يكشف نتائجها إلا عن طريق الأمثلة الخاصة والشخصية الصرف - كيفما كانت هذه نموذجية. وكان سيحتاج إلى رغبة متقدة لتغيير المجتمع لكيما يفسر نتائج «السلوك» البروسيّ التاريخية حتى ولو في شكل منظور مستقبلي. وما من شيء كان أبعد عن شخصية فونتين العجوز من شعورٍ من هذا النوع، بالرغم من أن العديد من رسائله يبرهن على أن التبصر بحدّ ذاته لم يكن مفقوداً.

إن رواية **شاخ ڤون واديناو**، على أية حال، تقع عشية معركة يانا. وتأثير هذا هو ربط جوّ الكارثة المقتربة بموضوع القصة ربطاً عضوياً لا سبيل إلى انفصامه. وتظهر براعة فونتين في جانبين. فأولاً، إن كامل الصراع الداخليّ في (شاخ) هو من الناحية الأخلاقية ظاهرة نموذجية لما قبل معركة يانا في الدوائر الحاكمة في بروسيا، وتبدو بهذا الشكل أمام القارئ. وثانياً، إن كامل مجرى الحدث - والظروف، المحادثات، الأنماط المتناقضة... إلخ، التي تبدو متصلة به اتصالاً واهياً فقط - تطلق أشكالاً بديلة كامنة عن الفكرة التالية: **لماذا كان لا بدّ** أن تقود معركة يانا إلى كارثة بالنسبة لفردريك الأكبر قيصر بروسيا؟ لا يوجد أي احتمال في وجود أية علاقة ذاتية بين رآبي وفونتين. ومع ذلك، فمن الناحية الموضوعية فإنه أكيد بأنه ليس مصادفة أن تنتهي

قصة رآبي بكلمات ميرابو عن بروسيا: **(التعفن قبل النضج)**، بينما يؤلف نفس الشعور المقدمة لقصة فونتين. وهذا التشابه الروحي يربط كلا الكاتبين بالرغم من الخلاف في وجهتي نظرهما وأسلوبيهما، ويجعل منهما معاً رائدين للاتجاه الإنساني المكافح في الفترة الإمبريالية.

ولا يمكن أن تكون مهمتنا أبداً تعقب تطور هذا النمط الجديد من الرواية التاريخية خطوةً فخطوة. ولإيضاح اتجاهه العام، علينا أن نكتفي بالإشارة إلى ريكاردا هوخ. وهنا أيضاً، لأن معظم رواياتها التاريخية (وليس رواياتها الاجتماعية الأولى) تنمّ فعلاً عن ميول واضحة صوب مبدأ الأدب المحض التاريخي الذي سننتقده في وقت لاحق، إلّا أنّ علينا أن نركز على الرواية التاريخية للاتجاه الإنساني المكافح، المعادي للفاشية. ويسهّل هذا علينا واقع أن جميع الاتجاهات التي بحثناها تلتقي هنا بصورة مركزة، ولذلك فإن أي تحليل ونقد لهذا الأدب هما تحليل ونقد للأشكال النموذجية من الرواية التاريخية في عصرنا بقدر ما أخذت تحليلاتنا لسكوت أو فلوبير السابقة بنظر الاعتبار السمات النموذجية للمراحل الخاصة في الرواية التاريخية.

وبسبب أن الرواية التاريخية الراهنة تعكس الاتجاهات الرئيسة المعادية للبربرية الممكن وجودها في ظل الرأسمالية الآخذة بالموت، فهي تكشف أيضاً التأثير الأيديولوجي المتنامي الذي مارسه الاتجاه الإنساني الاشتراكي للاتحاد السوفياتي في أفضل مثقفي الغرب. وهذا التأثير يَنْضَفر بشكل طبيعي مع نقد للبربرية الفاشية متزايد في حدّته، ويعطي هذا النقد منظوراً أكثر تألقاً وإثارة للأمل بشأن مستقبل الإنسانية. ولتقييم مدى هذا التأثير، فلربما سيكفي إذا ما أشرنا إلى نوعي الشكوكية اللذين تطرقنا إليهما في وقت سابق. وقد أكدنا

الجوانب الإيجابية في شكوكية أناتول فرانس، وهي يجب أن تؤكد دائماً. ومع ذلك، ففي الرواية التاريخية الحالية، ويتضح هذا بأجلى صورة عند هاينريش مان، ولكن عند فويشتڤانغر وآخرين أيضاً، يوجد روح مختلف جداً بصورة عامة في الموقف من مستقبل الجنس البشري. ولا بد أن يكون المرء أعمى إذا لم ير أن تأثير الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي، في مسألة المنظور الفنية والأيديولوجية الحاسمة هذه، ذو أهميةٍ استثنائية.

إنّ الاحتجاج الإنساني على بربرية العصر الإمبريالي يعلن عن نفسه بشكل أكثر وضوحاً ونضاليةً كلما كشفت البربرية الإمبريالية عن نفسها بشكل أكثر صراحة وعلانية - في أقصى أشكالها وحشية في الفاشية. ومع زحف الفاشية، وفي النضال ضدها، تصبح إنسانية المعارضة الديمقراطية سياسية واجتماعية على نحو متوسع أبداً. ويأخذ ممثلوها المهمون موقفاً نقدياً من عصرهم أعلى من ذي قبل. وبينما يقع هذا، تمرّ المعارضة الديمقراطية، طبعاً، بتحولاتٍ داخل صفوفها ذاتها. فزيادة حدة العداءات تخيف قسماً من الرفاق المكافحين وتبعدهم، وتدفعهم أحياناً إلى معسكر أعداء التقدم البشري. ولكن الاتجاه الرئيس يمكن أن يُرى في النمو الأيديولوجي والفني لشخصيات قوية من أمثال رومان رولان وهاينريش وتوماس مان.

إن انتصار فاشية هتلر في ألمانيا نقطة تحول ليس بالنسبة لألمانيا فقط، بل قبل كل شيء بالنسبة للاتجاه الإنساني المعارض لدى الكتّاب **الألمان** المهمين. وتكوين الجبهة الشعبية ضد الفاشية ليس، سياسياً فقط، حدثاً ذا مغزى على نطاق عالمي؛ إنه يسجل أيضاً بداية فترة جديدة في وجهة النظر والأدب الألمانيين. وفي أهم ممثلي المعارضة الإنسانية يستطيع المرء أن يلاحظ إيضاحاً لوجهة النظر غير

اعتيادي، فهم ينظرون إلى أحداث الحاضر والطرق التي أدت إليها برؤية تاريخية ثاقبة. وسيكون من التفاهة وضيق الفكر والتعصب أن يريد المرء قياس هذا النمو الاجتماعي والأيديولوجي في الأدب الألماني بمدى ممارسة ممثليه المهمين الماركسية عن وعي، كوجهة نظر، والشيوعية، كبرنامج. والتأثير الأساس للجبهة الشعبية، أيديولوجياً وسياسياً، هو تأثير تحضيريّ، فهو يدفع الكتّاب على التطور بمعنى عضوي. ونتيجةً لسيطرة هتلر، والجبهة الشعبية في فرنسا ونضال الشعب الإسباني التحرريّ الثوريّ، فقد أعيد إيقاد روح **الديمقراطية الثورية** بين عدد من الكتّاب المهمين، الذين عارضوا طوال حياتهم - بوعي وتصميم تقريباً - الاتجاهات الرجعية السائدة في أقطارهم.

ولهذه العملية مغزى سياسي عظيم، لا سيما بالنسبة لألمانيا، وفي نفس الوقت فهي تنطوي على تعقد وصعوبة استثنائية في الأدب والفكر الألمانيين. وآية ذلك أن ألمانيا هي بين الأقطار المتمدنة القطر الذي توجد فيه أضعف التقاليد الديمقراطية - الثورية. وقد ذكر هاينريش هذا في شكل واضح جداً في مقالة عن هذه المسألة:

> إن الثورة سوف تأتي. والألمان لم يصنعوا واحدة حتى الآن، ولا تثير الكلمة صوراً مألوفة لديهم. وحتى العمال، مهما ناضلوا بشجاعة وذكاء، فهم مكتفون بترك الجزء الأخير من النضال غامضاً، بل سيبدو لهم كذلك.

إن الكتّاب الأبعد في نظرهم والأصدق تقنعهم تجربتهم المريرة مع البرجوازية الليبرالية ومثقفيها داخل ألمانيا (ولنفكر فقط في ما حدث لغيرهارت هوبتمان في ظل الفاشية)، ومع التغيرات المتكررة بين الجبهات الشعبية البرجوازية والبرجوازية الصغيرة، بأن الليبرالية يجب

أن تُنتقد من وجهة النظر الديمقراطية الثورية - أي وجهة نظر الدفاع الحازم عن الجبهة الشعبية وتوطيدها.

إن هذا الانتقاد يجب أن يكون أيضاً انتقاداً ذاتياً بأوسع المعاني، وكذلك هو الأمر في معظم الحالات بأسلوبٍ واعٍ تقريباً. ولنقارن ملاحظات هاينريش مان التالية المأخوذة من نفس المقالة مع الملاحظات التي اقتبسناها تواً، وسيكون خط هذا الانتقاد والانتقاد الذاتي واضحاً: «إنّ الليبرالية ونوعاً من المبدأ الإنساني مقيداً ساعدانا على تحمل الرأسمالية بينما كان النظام لا يزال ممكناً، وجعلاها مشرقة أمامنا بحيث كنا نستطيع مع ذلك القيام بتحليقات في الضمير والحب الإنساني».

في مثل هذه الملاحظات، يثير هاينريش مان مشاكل الديمقراطية الثورية في المرحلة الراهنة بأسلوب حاسم جداً. وذلك أن لحقيقة أنّ هذا الانتعاش الديمقراطي - الثوري ينطلق اليوم في ظل ظروف خاصة جداً، أهمية تساوي هذا النداء أو التوجه إلى المشاعر الديمقراطية - الثورية لجميع الذين يضطهدهم رأس المال الاحتكاري ويستغلهم ويجردهم من حقوقهم، مادياً وثقافياً. ولهذا السبب كان دياز مصيباً جداً في التحدث عن ديمقراطية من نمط جديد كلياً، يكون تحقيقها هو هدف الجبهة الشعبية الإسبانية. إن الجبهة الشعبية في جميع الأقطار تقاتل في سبيل هذا النوع الجديد من الديمقراطية. وإذا كنا قبل هذا قد أنكرنا المطالبة التافهة والضيقة بأن تقاس أهمية الكتّاب المعادين للفاشية بمدى اقترابهم من الماركسية، فلا يعني هذا أن مجابهةً ما لمشكلة الاشتراكية ليست حجر أساسٍ مهماً لأصالة وإخلاص الديمقراطية الثورية في عصرنا.

وليس في عصرنا فقط. فتعقد وصعوبة تطور الديمقراطية الثورية في القرن التاسع عشر مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بواقع أنه بعد نشوء

بابوف، وبعد انتفاضات النسّاجين في ليون وسيليزيا، وبعد الحركة التشارتية. . . إلخ، لم يبق بمقدور أيّ أحد أن يكون ديمقراطياً ثورياً ثابتاً، ما لم يتخذ موقفاً إيجابياً من مسألة تحرير البروليتاريا. (وقد كان هذا لا يزال ممكناً بالنسبة لليعاقبة). ومهما كانت التقاليد الديمقراطية - الثورية ضعيفة في ألمانيا، فإن تاريخ ألمانيا في القرن التاسع عشر، السياسي وقبل كل شيء الأدبي، يقدم أمثلة، باعثة على الاهتمام وذات مغزى، على الديمقراطيين الثوريين الذين أخذوا يجابهون مشكلة الاشتراكية، وعلى الشخصيات التي قدمت دائماً ردّاً بالإيجاب على التساؤل الكبير للعصر. وهذا هو شأن غيورغ بوشنر وهاينريش هاينه وجوهان جاكوبي. وهذا هو السبيل الذي يتخذه كتّاب الجبهة الشعبية الألمانية المعادون للفاشية المهمون؛ وهذه التقاليد تتردد أصداؤها في كتاباتهم.

وهذه بالطبع ليست مشكلة ألمانية خالصة، فإذا تعقب المرء في فرنسا تطور قائد وبطل نضالات المتاريس المسلحة، بلانكي، أو إذا فكّر في تطور كتّاب من أمثال زولا أو أناتول فرانس، لرأى في كل مكان نفس المشكلة ونفس **الاتجاه** (وليس نفس المحتوى) في المحاولات المبذولة لحلها. والأوضح من ذلك هذه العلاقة بين الديمقراطية الثورية والاشتراكية في التطور الروسيّ من ١٨٤٠ إلى ١٨٨٠ . ولا يحتاج المرء إلّا أن يتذكر شخصيات من أمثال بيلينسكي، هيرزن، تشيرنيشيفسكي، دوبروليوبوف وساليتكوف - تشيدرن ليرى هذه العلاقة واضحة جداً.

إن هذه المجابهة ليست نظريةً فقط بل هي نضال مع مشاكل الحياة الفعلية. فواقع فاشية هتلر، وواقع الثورة الإسبانية وواقع الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي، وواقع النضال البطولي للعمال الألمان: هذه هي الحقائق الكبيرة التي تعزز الديمقراطية الثورية نفسها ضدها في أفضل

الكتّاب الألمان، والتي تؤلف منها تقليداً تسعى إلى تطبيقه على جميع مجالات الحياة الألمانية. والاشتراكية بهذا السياق تبدو مشكلة مركزية من مشاكل الحياة الشعبية: بوصفها مسألة الرفاه المادي والفكري لأكثرية العمال الواسعة. وليس من الضروري أن يكون المرء نصيراً للاشتراكية، ناهيك عن الماركسية، لكي يعيش هذه المشاكل ويعرف أنها مركزية. إن توماس مان، مثلاً، كتب في العشرينات:

> لقد قلتُ إن كل شيء كان سيسير في ألمانيا سيراً حسناً وستصبح هذه قادرة على التصرف باستقلالية، لو كان كارل ماركس قد قرأ فردريخ هولدرلين - وهو لقاء بالمناسبة على وشك التحقق - ونسيت أن أضيف أن اطلاعاً من جانب واحد سيبقى بالضرورة عقيماً.

وطبيعي أن مثال الاتحاد السوفياتي يلعب دوراً كبيراً في كل هذا. وإن تمكناً ما من هذه المشاكل سوف يعين كل مفكرٍ مهمٍّ وصادق على استيعاب الماركسيّة. إلّا أنّ الماركسيّة، من وجهة نظر نموذجية، هي في الأفضل خاتمة هذا الطريق وليست بدايته. والشيء الأساس هو أن يوجد تجابهٌ صادق وثابت مع مشاكل الحياة الشعبية الملتهبة حقاً في الحاضر. ويبرز واقع الاشتراكية التاريخي - العالمي اليوم في أن كل مثقف صادق يأخذ مشاكل الجبهة الشعبية وتحرير شعبه من نير الفاشية الفعلي أو الآخذ بالتهديد مأخذاً جدياً لا بدّ أن يجابه مشكلة الاشتراكية في التطبيق حالما يدرس أية مسألة درساً ملموساً. وقد مرّ زولا بهذه التجربة خلال الفترة الأخيرة من حياته. إلّا أنّ الحياة في ذلك الوقت لم تطرح المسألة طرحاً مستعجلاً كما تفعل هي اليوم. وهكذا أمكن لزولا أن يستسلم لأحلام يقظة طوباوية، وإحياء ضعيف للاشتراكية الطوباوية.

إنّ الإلحاحيّة الملتهبة اليوم في كل مشاكل الاشتراكية تؤكد المغزى العملي - السياسي لإحياء الديمقراطية الثورية هذا. وذلك أن إلحاحيّة الاشتراكية تعني أن مشاكلها تنبع من التجارب الحيّة للجماهير العاملة، وأن مهمتها إنجاز متطلبات الفترة الانتقالية التي تتطابق مع الرغبات والتجارب المباشرة للجماهير العاملة. ووحدة الديمقراطية الثورية مع جميع أقسام الناس العاملين، وحساسيتها تجاه مرحلة نموهم الحالية، ذاتياً وموضوعياً في نفس الوقت، هي أحد أهم العوامل في مرحلة الانتقاليّة الحاليّة. وهذا ما يجب تأكيده على نحو أشد، مع وجود الشغف الراديكالي الزائف في العديد من أوساط الديمقراطية الاجتماعية بـ«الاقتصادات المخططة» الطوباوية، وكذلك مع وجود استخدام شعار تحقيق الاشتراكية الفوري من جانب الأفكار المشوشة الفوضوية ومثيري المتاعب التروتسكيين لتحطيم الجبهة الشعبية ومن ثمّ عرقلة النضال الثوري ضد الفاشية الذي سيصل ذروته في الاشتراكية وحدها باعتبارها هدفاً نهائياً. وقد تبلشفت الأحزاب الثورية في أوروبا بتبنيها التقاليد الحيّة للديمقراطية الثورية. وكان من الفروق الجوهرية بين البلاشفة والديمقراطيين الاجتماعيين اليساريين في أوروبا غير الروسيّة قبل الحرب العالمية الأولى، أن البلاشفة «حذفوا» فعلاً تقاليد الديمقراطية الثورية في نظريتهم وممارستهم (كذلك بمعنى الحفاظ عليها ورفعها إلى مستوى أعلى)، بينما كانت حركات المعارضة اليسارية في الغرب إمّا قد تخلت عن هذه التقاليد وإمّا قد سمحت بتدهورها إلى ديمقراطية مبتذلة.

وهكذا يستطيع المرء أن يلخص بإيجاز تاريخ الكتّاب المهاجرين الألمان المناوئين للفاشية على النحو التالي، معترفاً بأن أي تلخيص موجز يؤدي إلى التبسيط حتماً: فهم بعد أن بدأوا مثقفين ليبراليين بصورة عامة، ولبعضهم ميول ديمقراطية، تطوّروا جذرياً تحت تأثير

الأحداث الضخمة في السنوات الأربع الماضية في اتجاه الديمقراطية الثورية. وهذه هي الحركة الأولى من هذا القبيل منذ الفترة التحضيرية لثورة ١٨٤٨ حين بدأت الديمقراطية الثورية تبلور نفسها في ألمانيا بقيادة ماركس. وبهذا الصدد، يعجّل التغير في النظرة السياسية لدى المهاجرين الألمان في وقوع نقطة تحوّل في مصير الشعب الألماني.

إنّ هذا الطريق إلى الديمقراطية الثورية هو بطبيعته متفاوت ومتناقض. والمصاعب الكبيرة، الداخلية والخارجية، التي ينطوي عليها تفتح الثورة، تخيف حتماً العديد من المثقفين والكتّاب وتُبعدهم. أما مواقفهم الليبرالية فهي تتصلب ميتافيزيقياً وتتخذ هالةَ تقديسٍ أيديولوجية. وفي الأدب الألماني، تُظهر أعمال ستيفان تسڤايغ التاريخية الأخيرة هذا النوع من التوقف الحَرُون عند الإنسانية الليبرالية التي هي السّمة المميزة لجزء كبير من مثقفي الغرب في المرحلة التي سبقت مجيء هتلر.

ففي كتابه عن **إيرازميس الروتردامي** يضع تسڤايغ المبدأ الإنساني والثورة موضع تضادٍ كليّ متبادل: «ولكن الحركة الإنسانية بطبيعتها ليست ثورية أبداً. . .». وبهذا الشكل، يُثبِّتُ تسڤايغ، على نحو فلسفيّ زائف، الإنسانية الكاذبة للبرجوازية الألمانية الليبرالية. وبالعكس، فقد كانت تقاليد الإنسانية الأوروبية الكبيرة حقاً ثوريّة دائماً. وقد رأى أفضل قسم بين المثقفين الأوروبيين تحقيق المثل العليا للإنسانية في الثورة الفرنسية، ذلك «الفجر المجيد» الذي كان لا يزال هيغل، العجوز والمتعب وخائب الظن، يتحدث عنه بانفعال وحماسة. ولم يكن قبل استسلام البرجوازية الألمانية إلى البونابرتيّة البسماركية أنْ بدأت تهيمن في الجامعات والمدارس تلك الكلاسيكية والإنسانية الفارغتان والشكليتان، اللّتان توارتا بجُبنٍ عن أنظار الشعب والحركات الشعبية، واللتان أفرغتا الإنسانيّة من كل المضامين الثورية

- الديمقراطية وبذلك انحدرتا بها إلى تهذيبٍ واحتراميّة برجوازية وليبرالية مملة.

وما من ريب في أن ستيفان تسڤايغ، بالرغم من الادعاءات الضخمة التي يجدد بها، موضوعياً، هذه الإنسانية الزائفة الرجعية في جوهرها، كاتب صادق وبعيد النظر، يسمو فوق هذا الضرب من الأكاديمية الليبرالية ذات المستوى العاديّ. وعلى وجه الخصوص، فهو يرى أحياناً في وضوح شديد محدوديات النمط الإنساني الذي مجّده باستمرار في الفترات الأخيرة، ويكمن خطأه بصورة رئيسة في عجزه عن استخلاص الاستنتاجات السليمة من نفاذ بصيرته الواضحة. وهكذا فهو يرسم من جهة إيرازميس الروتردامي كنمط نموذجي للإنسانيّ. ومن جهة أخرى، فهو يرى في وضوح محدوديات هذا النمط: «ولكن. . . ما يثير الجماهير على أعمق مستوى، فهذا ما لا يعرفونه ولا يريديون أن يعرفوه».

وهنا يذكر تسڤايغ علاقة مهمة في وضوح وصورة جيدة، وهي بالضبط العلاقة التي تؤلف نقطة الانطلاق بالنسبة للنقد الذاتي لأعداء الفاشية الإنسانيين الأهم والأكثر ثباتاً ولتطورهم الأيديولوجي والسياسيّ الآخر. إلّا أن تسڤايغ، على عكس الآخرين، وفي طليعتهم هاينريش مان، لا يستخلص بشجاعة النتيجة التي مفادها أن النمط الإنساني القديم والمفضل، الذي رسمه في حب كبيرٍ في شخصية إيرازميس، ليس فقط محكوماً عليه بالهزيمة من جانب تغربه عن مشاكل الحياة الشعبية، بل هو، بقدر تعلق الأمر بمسائل الاتجاه الإنساني، محدود ومقيّدٌ، وبالتالي على مستوى أوطأ من مستوى أولئك الذين لديهم الشجاعة والقدرة على استخلاص أفكارهم من الاتصال الحي بالحياة الشعبية.

إن هذا الاتصال ليس مقصوراً فقط على الإنسانية المعاصرة، بل

هو يصحّ على الإنسانية أصلاً. وهكذا فإن اختيار تسڤايغ لإيرازميس النمط النموذجي للإنساني تشويهٌ للصورة التاريخية، لأنّه يهمل نمط الإنسانيّ المكافح الذي كان منغمراً بعمق في مشاكل الحياة الشعبية. ويطرح إنجلز في تحليله المتحمس لرجال هذه الفترة الكبار ليوناردو داڤينشي ودورير كنموذجيين كبيرين. وبالرغم من أنّه حذف اسم إيرازميس من مسوَّدته، إلّا أنّ ملاحظاته الختاميّة تلائم نمط إيرازميس تسڤايغ ملاءمةً جيدة جداً. وهو يقول: «إن اختصاصيي الكتاب الثقات هم الاستثناءات: فأمّا الأشخاص من المرتبة الثانية أو المرتبة الثالثة أو ضيقو الفكر الحذرون فهم الذين لا يرغبون في أن يحرقوا أصابعهم».

وفي عمل تسڤايغ نجد مزيجاً مميزاً جداً من تيارين متنافرين: فمن جهة هناك الآراء العصرية المتحاملة والمعادية للشعب، المتبرقعة بـ«العلم» (الناس بوصفهم الكتلة «اللاعقلانية»)، ومن جهة أخرى هناك الحركة التنويرية التي أُعيدت إلى الحياة. وقد سبق أن نوّهنا، وسنعود إلى ذلك فيما بعد مراراً وتكراراً، بأن تجديد فلسفة التنوير لم يكن فقط ضرورياً اجتماعياً بل تقدمياً أيضاً. وإذا كان المثقفون المعادون للفاشية يضعون «العقل» تجاه أو مقابل مُسْكرات الدعاية الفاشية، الديماغوجية واللاعقلانية بشكل بربري، فتلك إذن إشارة سليمة وإلى الأمام.

إلّا أنّ هذا المبدأ لا يبقى سليماً وتقدمياً إلّا ما بقي غير مبالغٍ فيه ميتافيزيقياً، لأنّه عندئذٍ يمتص الآراء المغرضة التي تنبع من تدهور الأيديولوجية البرجوازية. والرأي الرئيس بين هذه الآراء هو الموقف القائل بأن الشعب، الأكثرية، يمثل مبدأ اللاعقلانية، مبدأ الغريزة الصرف، على الضد من العقل. ويمثل هذا المفهوم عن الشعب، يحطّم الاتجاه الإنساني أفضل أسلحته المعادية للفاشية. وذلك أن نقطة انطلاق الفاشية هي بالضبط «لاعقلانية» الأكثرية، هذه، وهي تستخدم

ديماغوجيتها الوحشية لتستخلص جميع الاستنتاجات من هذا المفهوم. وهكذا، إذا أراد المرء أن يفضح عداء الفاشية للشعب، ترتب عليه أن يركز على التضليل والكذب في هذا الرأي. وعلى المرء أن يحمي طاقات الشعب الخلّاقة من الافتراء الفاشيّ، وأن يبيّن كيف أن كل فكرة وعمل كبيرين للجنس البشريّ انطلقا من الحياة الشعبية. وإذا ما عورض العقل الإنساني، ميتافيزيقياً وقطعياً، بلاعقلانية الشعب، أصبح حتماً أيديولوجية للتنازل. إنّ الاتجاه الإنساني يحمل على الانسحاب من ميدان الصراع حيث يجري حسم مصير الجنس البشريّ.

إن أيديولوجية التنازل هذه معبّرٌ عنها في كتاب ستيفان تسڤايغ عن إيرازميس حيث يتعارض أو يتقابل العقل و«التعصب» على نحو متبادل وخاص. ويُنظر إلى الأخير بوصفه «العدو الروحي للعقل». ومن الواضح الآن أن الكفاح ضد التعصب ومن أجل التسامح كان يقف دائماً في الصدارة من الأيديولوجية الإنسانية في حركة النهضة ولا سيما في الحركة التنويرية معاً. إلّا أنّ من الخطأ تأريخياً التغاضي عن المحتوى الاجتماعي لهذا التناقض في الحركة التنويرية ذاتها. فقد فهم التنويريون التعصب على أنّه التعصب الدينيّ للمدافعين عن العصور الوسطى وتعصب البقايا الاجتماعية والأيديولوجية القروسطية. وكان التسامح يعني لهم ضمان ميدان معركة حرّ ضد قوى النظام الإقطاعي. إلّا أنّ من المبالغة، وهذا أقل ما يقال، وصف المنورين بأنهم متسامحون (بمعنى إيرازميس - تسڤايغ) في مطالبتهم بالتسامح. ويكفي تذكر قولة ڤولتير «**اسحقوا السفالة!**». والمطالبة السياسية - الاجتماعية بالتسامح هي، بوضوح، لا تستَبْعد دفاعاً متعصباً عن وجهة النظر الإنسانية. وإن ستيفان تسڤايغ لعلى ضلال مبين إذا اعتقد بأن ڤولتير أو ديدرو، أو لسينغ، قد عاشوا وفكروا وتصرفوا وفقاً لهذا التضاد السيكولوجي - الميتافيزيقي: العقل أو التعصب.

إن تضاد تسقايغ الحاد، الذي يبرز في إضفائه طابعاً مثالياً على جوانب إيرازميس الضرورية تاريخياً، يؤدي مباشرة إلى مساومة ليبرالية. ويلخص تسقايغ آراء إيرازميس، التي يتعاطف معها كلياً، على النحو التالي:

> كان يعتقد بأن جميع التناقضات تقريباً بين الناس والشعوب يمكن حلها بغير عنف عن طريق **الاستعداد المشترك للتنازل**، لأنها تكمن جميعاً ضمن مجال الإنساني. وكل عداء تقريباً كان ممكناً حسمه عن **طريق المقارنة**، لولا أولئك الذين كانوا على استعداد دائماً أن يمطّوا قوس الحرب أكثر مما يجب. (تأكيدي: غ. ل.).

إنّ هذه الآراء تنتمي إلى نمط الاتجاه السلاميّ التجريدي. ومع ذلك فهي تكتسب أهمية سياسية وأيديولوجية استثنائية من حقيقة أنها صادرة عن إنسانيّ معادٍ للفاشية بارز في زمن ديكتاتورية هتلر في ألمانيا والنضال التحرري البطولي في إسبانيا.

وتمتد جذور هذه الآراء في الجهل والشك في الشعب، وفي أرستقراطية زائفة وتجريدية للروح الذي تنشئه هذه الأرستقراطية. وما من ريبٍ في أن اتجاهات من هذا النوع - مثلاً، أرستقراطية الفكر - يمكن العثور عليها بين إنسانيّي حركة النهضة وحركة التنوير، ولا سيما في الأولى. ولكن قبل كل شيء لم تكن هذه الاتجاهات مهيمنة. وثانياً إنها تنبع بالضرورة التاريخية من جوانب ضعف الحركات الشعبية التي كان يجب أن تستند إليها في ذلك الوقت المطالب السياسية والاجتماعية والأيديولوجية للاتجاه الإنسانيّ. إلّا أنّ جماهير شعبية هائلة تنغمر اليوم في القتال في سبيل المثل العليا للإنسانية، ولذلك فإن خلق استراتيجية وتكتيك إنسانيين من موقف

تاريخي سابق، من الفترات الرائدة المجيدة للثورة الديمقراطية، هو إيقاف العلاقة الفعلية على رأسها وقلب المحتوى الفعليّ لإنسانيّة الحركة التنويرية إلى نقيضه. وإعادة خلق جوانب معينة من الاتجاه الإنساني حرفياً هو ارتكاب إثم خطيرٍ اليوم ضد الروح الحقيقي للإنسانية. وطبيعي أن كل رأي من آراء تسقايغ يمكن إسناده بمقتبساتٍ معينة. إلّا أنّ هذه المقتبسات تنتسب روحياً إلى الوضع الروحي للإنسانيين الكبار الذي رسمنا خطوطه العامة. وحين يقول تسقايغ: «لا يستطيع أبداً مثال أعلى يأخذ بالحسبان الصالح العام فقط» أن يرضي تماماً جماهير شعبية واسعة، فهو يصفع أكثر التقاليد الإنسانية موثوقيةً في وجهها.

إن الخطوة الحاسمة في تطور الإنسانية المناوئة للفاشية هي التغلب على هذه الآراء. ولا معنى اليوم لاقتباس تصريحات أُدلي بها في السنوات الأولى بعد اغتصاب هتلر السلطة للبرهنة على مدى قوة الآراء المغرضة الليبرالية حتى في ذلك الوقت. والأهم والأكثر ضرورة إلى حدٍّ كبير، الإشارة إلى الطريق الطويل على نحو استثنائي الذي قطعه مثقفو ألمانيا المعادون للفاشية منذ ذلك الوقت. إنهم استعادوا الثقة - وهذا هو الشيء الرئيس - في تجديدٍ جوهري لألمانيا عبر قوى الشعب الألماني. وهاينريش مان، بهذا الصدد أيضاً، هو قائد الكتابة المناوئة للفاشية، القائد الأكثر تقدميةً وتصميماً. إنه يتعقب، باهتمامٍ واعٍ، الإنسانيّ والبطوليّ، والصفات الثقافية والإنسانية المهمة التي يكشفها النضال المعادي للفاشية الثوري الذي يقوم به الشعب الألماني على نحو يزداد وضوحاً من يومٍ إلى آخر. وبإمكاننا أن نستشهد بمثل واحد فقط هنا: فهاينريش مان يبرهن كيف أن السلوك البطولي لمناوئي الفاشية الألمان يخلق نمطاً من الألماني جديداً ونمطاً من اللغة جديداً.

إنّ إدغار أندريه، وهو عامل مَسْفن من هامبورغ، أظهر بوجه الموت، في قتاله الأخير، نفس الصفات المثيرة للإعجاب التي يظهرها ألمان آخرون من نوعه اليوم. إنّه الألماني في شخصية جديدة ومجيدة. إن هذا لا يحدث في سهولة، فقد كان لا بد من الظفر به عبر محنٍ وتجارب قاسية: قوة الإيمان إلى جانب سمو ونقاء التعبير. هنا يجد المرء نغمة البطل الختامية والمنتصر على الموت. إن الكلمات محفوظة للأوقات التي سيلتفت فيها الشعب المنتصر ناظراً إلى أمثلته العظيمة. وذلك أن المعرفة الحقيقية والتفاني البعيد عن الأنانية هما وحدهما يستطيعان إدخال مثل هذه النغمة على كلام الإنسان والشجاعة في قلبه.

وهنا الصوت الواضح للديمقراطية الثورية المستيقظة حديثاً في ألمانيا. وكلمات كهذه في كتابة المهاجرين الألمان تنبع من روح الشعب الألماني المقاتل.

إن هذا التطور الكبير والمهم في المهاجرين المناوئين للفاشية جعل الرواية التأريخية مركز اهتمام بالنسبة للأدب الألمانيّ. (وواقع أن كتّاباً معيّنين مناوئين للفاشية، ولا سيما فويشتڤانغر، كتبوا روايات تاريخية قبل فترة هتلر، لا يغير في الواقع الوضع كما حللناه هنا. إنّ هؤلاء تيارات تنضم إلى المجرى الرئيس للتطور). والمركز الرئيس الذي بدأ موضوع الكتابة التاريخي يحتله في الرواية ليس بحال من الأحوال عرضياً. فهو متصل بأهم ظروف النضال المناوئ للفاشية. وقد استغلت ديماغوجية الفاشية استغلالاً ذكياً جداً عدداً من الأخطاء التي ارتكبتها جميع الأحزاب والتيارات اليسارية، وقبل كل شيء ضيق أفقها - الأسلوب الضيق الذي ناشدت به كامل الإنسان مع كل قدراته

ومطامحه، وما يتصل بهذا، موقفها الضيّق من التأريخ الألماني والصلات بين مشاكل الشعب الألماني اليوم وتطوّرها التاريخي.

وقد أدلى ديميتروف ببعض الملاحظات الجوهرية عن كلا جانبي هذه المسألة في خطبه في المؤتمر العالمي السابع للكومنتيرن. وقال: «إنّ الفاشية لا تثير فقط آراء مغرضة عميقة الجذور في الجماهير، بل تضارب أيضاً بأفضل مشاعر الجماهير، بإحساسها بالعدل وأحياناً بتقاليدها الثورية». وفي صلةٍ وثيقة بهذه المسألة يأخذ ديميتروف بالكلام على مشكلة التاريخ:

> إنّ الفاشيست يَنْبشون كامل تاريخ كل شعب لكي يتظاهروا بأنهم وارثو ومكملو كل ما هو «سامٍ وبطوليّ» في ماضيه، ويستخدموا كل ما أذل أو جرح المشاعر الوطنية لشعبٍ ما سلاحاً ضد أعداء الفاشية. وفي ألمانيا تنشر مئات الكتب التي تسعى وراء هدف واحد - تزييف تاريخ الشعب الألماني بطريقة فاشية.. وفي هذه الكتب يجري طرح أعاظم الرجال في ماضي الشعب الألماني وكأنهم فاشيست، والحركات الفلاحية الكبيرة وكأنها رائدات الحركة الفاشيّة.

إنّ هذه الملاحظات تؤشر مساحة كبيرة من ميدان المعركة بين الفاشية ومناوءة الفاشية، وتقدم دليلاً نظرياً صحيحاً للنضال. إنها تشرح السبب في أنّ مشكلة التاريخ، ولا سيما معالجته في الأدب، يؤتى بها أكثر فأكثر إلى مركز النضال ضد الفاشية. وإذا كان الأدب المناوئ للفاشية في ألمانيا يحيي شخصيات التطوّر الإنسانيّ الكبير، وإذا أعاد إلى الحياة سرفانتس، هنري الرابع ومونتاغن، جوزيفس فلاڤيوس، إيرازميس الروتردامي... إلخ، في كتب الكتّاب المناوئين للفاشية الألمان، فهذا بوضوح إعلان إنساني للحرب على البربرية الفاشية. إن موضوع الكتابة لدى الكتّاب المناوئين للفاشية من نوع

مكافح، وقد وُلد من مطالب الحاضر السياسية والاجتماعية. ويمكن أن نرى هذا بصورةٍ أوضح في روايات تاريخيّة ترجع إلى فترة الانتفاضات الفلاحية الكبيرة. وحتى المواضيع الأبعد تكشف هذا الالتصاق بالحاضر والتكيّف به. وهاينريش مان، الذي يصوّر تكوّن الأمّة الفرنسية، يبقى ألمانياً ومحلياً كما هو شيللر في **خادمة أورليانز**. وفي البعض من الروايات التأريخية الألمانيّة المناوئة للفاشية، يكون الموضوع مجرد غُلالة رقيقة تغطي الصورة الهجائية لفاشية هتلر. (مثلاً: **نيرون الزائف**).

إنّ وصف الرواية التاريخية الألمانية المناوئة للفاشية العام هذا ينبغي أن يوضح اختلافها عن رواية الفترة التي عالجناها في الفصل السابق. والعيب الرئيس في الأخيرة - افتقارها إلى الصلة بين الماضي والحاضر - يتم التغلب عليه هنا كما يبدو. وصحيح أنّ تعارضاً يُعقد بين الماضي والحاضر هنا أيضاً، إلّا أنّه لم يبق تناقضاً تزويقياً بين الشعر المنظراني المبهج والنثر الكئيب. إنّ للتناقض هنا هدفاً سياسياً واجتماعياً: فمعرفة نضالات الماضي الكبيرة، والوقوف على المقاتلين السابقين الكبار من أجل التقدم، سيلهمان النّاس في الحاضر بأهدافٍ ومثل عليا، وبشجاعة وسلوى وسط إرهاب الفاشية الوحشيّ. إنّ الماضي سيدل على الطريق الذي قطعه الجنس البشري والاتجاه الذي يتحرك فيه.

ومن المثير للانتباه، وإن لم يكن صدفياً، أن التأريخ الألماني يلعب دوراً ثانوياً بين موضوعات الاتجاه الإنساني المناوئ للفاشية الألماني. والسبب الحاسم في ذلك هو الأممية المتعمدة لدى الكتّاب المناوئين للفاشية. والموضوع الرئيس في روايات فويشتڤانغر هو بالضبط الصراع بين الشعور القومي الضيق والشعور الأممي المكافح. ولأممية هاينريش مان جذور مماثلة. إلّا أنّها منغرزة في تطوّر ألمانيا

الفعلي بصورة أعمق وأكثر عضوية. وقد بيّن هاينريش مان، وهو كاتب مقالات ومعلّق على الشؤون العامة، دائماً التضاد بين تطوّر فرنسا السياسي وبين ألمانيا، واعتبر تطوّر فرنسا الأكثر ديمقراطية كنموذج للبرجوازية التقدمية في ألمانيا. والتقاليد الديمقراطية القديمة في التأريخ الألماني تكشف عن نفسها هنا - ولربما كانت غير معروفة عند هاينريش مان. ومن بورن وهاينه فصاعداً حتى **الكتب السنوية الألمانية - الفرنسية**، كان هذا التضاد من المسائل الأيديولوجية المركزية التي تجمعت حولها القوى الديمقراطية الألمانية في نضال ١٨٤٨. وفي رسالة إنجلز، حيث ينتقد مؤلَّف فرانتس ميرينغ، **أسطورة لسينغ** يشير إلى محليّة وفائدة هذا التضاد بين الخط الضخم للتطوّر السياسي الفرنسي وبين طابع التأريخ الألماني، ذلك الطابع المفكك إلى الأبد، المنغرز في الوحل والتافه. وتنبع رواية هاينريش مان، **هنري الرابع**، من كتاباته في الشؤون العامة وتنتهج ذات هدف نشر الديمقراطية الفرنسية للمثقفين الألمان. وفي تاريخ الديمقراطية الثورية الألمانية، تؤلف هذه الرواية إحياءً عصرياً للصراعات الأيديولوجية الكبيرة في ثلاثينات وأربعينات القرن الماضي.

ولكن هذه طبعاً ليست الفكرة الرئيسة الوحيدة. وذلك أنّ دوراً كبيراً يلعبه عدم وجود أحداث ديمقراطية - ثورية مهمة حقاً في التاريخ الألماني. ويحس هذا الغياب بقوةٍ مضاعفة كتّاب اليوم المناوئون للفاشية، لأن هدفهم هو خلق تأثير ضخم على مستوى البلاد، أي شيء سيُفهم بسهولة في خطوط عامة كبيرة. ولهذا السبب يشعرون بأنهم مجذوبون إلى مواضيع يكون فيها النضال من أجل المثل العليا الإنسانية معبّراً عنه بأسلوب مركز وفخمٍ على نحوٍ بارز. وهذا الاتجاه ترتبط به محاولة لإيجاد نظائر تاريخيةً رادعة لنظام حكم هتلر، لا يمكن كشف القناع عنها أبداً بصورة مثيرة للرثاء أو الهجاء. ورواية

فويشتڤانغر عن نيرون ليست الوحيدة بهذا الشأن، ذلك أن دوك دي غيز هاينريش مان يُبدي ذات الاتجاه.

إنّ هذه سمات إيجابية مهمة. فتغرب الرواية التاريخية عن الحاضر يتم التغلب عليه بهذه الاتجاهات تغلباً فاعلاً. إلّا أنّ من السطحية ألّا نرى **الطابع الانتقالي** لهذا الأدب: وفي ملاحظاتنا السابقة أشرنا إلى الطريق الذي سلكته ليبراليةٌ مترددة جداً في غالب الأحيان في فترة ڤايمر نحو الديمقراطية الثورية الراهنة. وواضح أنّ الأدب لا يمكن أن يعكس فقط ما تمّ الوصول إليه، أي النتيجة النهائية، بغير أن يعبّر في الوقت ذاته عن الطريق المعقد بتقلباته وانتكاساته وعدم استوائه.

وإلى هذا، ينبغي التأكيد بصورة خاصة أن الرحلة الكاملة تحدث بالضرورة بمعدل سرعة في سياق أيديولوجي - أدبي ليس أبطأ ممّا في السياق السياسي بشكل مباشر. وأحداث عصرنا الكبيرة تدفع الكتّاب إلى اتخاذ مواقف بفجائية دراميّة، والعديد من أفضلهم ينضج بسرعة فائقة نتيجة المسؤولية الاستثنائية التي تنتقل إليهم، والمطالب الاستثنائية التي يفرضها عليهم الزمن. ومن الحتمي أن يكون هذا التطور غير متساوٍ. فخطوةٌ إلى أمام في اتجاه الديمقراطية الثورية ربما لا تستطيع أن تحقق تنقيحاً فورياً لكل الآراء الفلسفية والجمالية المرتبطة بالوضع السياسي السابق لكاتبٍ ما. وأكثر من هذا، ربما يتعذر إنتاج أعمال مهمة كالروايات التاريخية للكتّاب المناوئين للفاشية، بين عشية وضحاها. وهكذا فهم في مفاهيمهم الأصلية لا يزالون يحملون علامات مراحل التطور التي سبق أن تغلب عليها الكتّاب أنفسهم، ولن يبرز أي تعبير كافٍ عن مراحل تطوّرهم الأحدث إلّا في أعمالهم المستقبلية. (وسوف نعالج هذه المراحل المختلفة من التطور في وقت لاحق، عندما نقارن الجزء الأول والجزء الثاني من رواية «جوزيفيس» لفويشتڤانغر).

إنّ هذا الطابع الانتقالي يمكن لمسه بصورة رئيسة في واقع أنّ الديمقراطية الثورية غالباً ما تبقى شيئاً لا يزيد عن مطلب ولا تُصوَّر تصويراً حسياً. والحاضر هو رغبة في الوحدة مع الشعب - اعتراف بالشعب في حياة سياسية وشعبية في مجالٍ خلّاق، ولكن مع ذلك ليس التصوير الحسيّ للحياة الشعبية نفسها باعتبارها أساس التاريخ. وسوف نعالج هذه المسألة تفصيلاً عندما نأخذ بتحليل الروايات التاريخية المهمة المنفردة في هذه الفترة. وهنا علينا أن نشير باختصار فقط إلى أن هذا الطابع الانتقالي، لهذا التغلب - الذي لا يزال ناقصاً - على تغرب الأدب البرجوازي العصري عن الشعب، تأثيراً عميقاً في الطابع الفني لهذه الأعمال.

صحيح أن المبادئ الأدبية للانحلال البرجوازي تتغلغل في مؤلفات حتى مناوئي الفاشية المهمين، أو أنها تبقى ناشطة فيها. ونحن نشير إلى نقطةٍ واحدةٍ فقط، وإن كانت في رأينا حاسمة: أي جرأة الابتكار الأدبي، القدرة على التصرف بحرية بالوقائع والشخوص والمواقف التاريخية، دون الخروج بذلك على الحقيقة التاريخية - بل في الحقيقة، لإبراز السمات الخاصّة، أي المميّزات الخاصة لعصرٍ تاريخي ما. والمعرفة الوثيقة بحياة الشعب هي الشرط المسبق للإبداع الأدبي الحقيقي. وفي الأدب البرجوازي اللاحق، يكون تغرب الكاتب عن الشعب منعكساً، كما رأينا، بطريقتين: فمن جهة، في تشبثه القلق بوقائع الحياة المعاصرة (والتاريخية). ومن جهة أخرى، في مفهومه عن الابتكار الفني، الذي يراه لا باعتباره الشكل الأدبي الأعلى لانعكاس صحيح للواقع الموضوعي، بل شيئاً ذاتياً محضاً يصرفه بشكل اعتباطي عن حقيقة الواقع الوحيدة. (وليس مهماً لاعتباراتنا الحالية ما إذا كان الكاتب أو التيار الواحد يؤكد أو يرفض هذا الخيال المتصوَّر ذاتياً).

ويلخص ألفريد دوبلن، في بحث عن الرواية التاريخية، هذه المحنة الكاذبة تلخيصاً مفعماً بالحيوية، فيقول:

> إنّ الرواية المعاصرة، وليس التاريخية وحدها، خاضعة لتيارين - تيار ينشأ من الحكاية الخيالية، والآخر من النقل. ومصدرهما ليس أثير علم الجمال، بل واقع حياتنا. وضمن أنفسنا، نحن نجنح نحو كلا التيارين إلى مدى كبير أو صغير. إلّا أننا لا نخدع أنفسنا إذا قلنا: إنّ الدوائر أو الجهات التقدميّة الناشطة تتوجّه اليوم نحو النقل، بينما تنحاز الهادئة والمكتفية إلى الحكاية الخيالية.

وعلى هذا الأساس يصوغ دوبلن محنة الرواية المعاصرة والتاريخية:

> إنّ الرواية محصورة في صراع بين الاتجاهين: تركيبات الحكاية الخيالية بحدٍّ أقصى من التفصيل وحدٍّ أدنى من المادة و - تركيبات الرّواية بحدٍّ أقصى من المادة وحدٍّ أدنى من التفصيل.

إن ملاحظات دوبلن هذه - سواء اتفق معها المرء أو لم يتفق - ذات مغزى نموذجي كبير لمركز الرّواية التاريخية الحالي. ودوبلن يجهد إلى أن يهدم نظرياً الجدار الذي يفصل بين الرواية التاريخية والحياة. ومن وجهة النظر هذه يهاجم، بصواب، النظرية المنحلّة البرجوازية التي تعتبر الرواية التاريخية نوعاً قائماً بذاته: «لا يوجد فرق من حيث المبدأ بين رواية اعتيادية وروايةٍ تاريخية»، وهو ينتقد، مرّة أخرى بصوابٍ تام، الأدب المحض التاريخي المنتشر الآن الذي هو «لا سمك ولا طير». وهو يقول عن مؤلف هذه الأعمال: «إنّه ينتج لا

صورةً للمجتمع مُوَثَّقَةً توثيقاً محترماً، ولا روايةً تاريخية. وبطبيعة الحال، فإن ذوق المرء ينتفض على هذا التعامل الأخرق مع المادة التأريخية وتشويهها في وقت واحد».

وبذلك فإن دوبلن كان سيبدو وقد وصل إلى نهاية نظرية فعلية عن الرواية التاريخية. وما يمنعه هو المفهوم العصري الكاذب والذاتي عن طبيعة ووظيفة الخيال الفنيّ. وهو يعترض، بصواب، على العديد من تزويرات التاريخ من جانب الكتّاب، وهو يدعو، بصواب، إلى مفهوم عن التاريخ أصيل وصادق. ولكن وفقاً لمفهوم دوبلن، لا يمكن التوفيق بين هذا الصدق بالذات، هذا السعي لإعطاء صورةٍ أمينةٍ عن الواقع، وبين الشعر بالمعنى التقليديّ. و«في اللحظة التي تكتسب فيها الرواية الوظيفة الجديدة التي ذكرناها وهي أن تكون شكلاً خاصاً لاكتشاف الواقع وغرضه، فإنّ من الصعب تسمية المؤلف شاعراً أو كاتباً، إنّه بالأحرى **عالِمٌ من نوع خاص**». إلّا أن هذا العلم مقصور على التثبت من الوقائع. ودوبلن يستبعد الخيال، القدرة الخلّاقة، لأنّه يراه شيئاً ذاتياً محضاً، ليس في الفن وحده، بل في العلم أيضاً. «وإذا نظرنا إلى كتابة التاريخ، وجدنا **تقسيم الزمن إلى فترات وتعيين تواريخ أحداثها وفقاً لتسلسلها الزمني هو وحده الصادق**. وما إن يتم ترتيب التواريخ حتى تبدأ المناورة: ولنقل بصراحة: **إن المرء يستغل التاريخ**». وقبل أن نفحص هذا التصريح الأخير والبالغ الأهمية من تصريحات دوبلن، علينا أن نبين كيف أنّه يقبل جميع النتائج الأدبية التي تنجم عن نظريته. فهو يقول عن الرواية المعاصرة: «إنها عاجزة عن أن تنافس التصوير الفوتوغرافي أو الجرائد. إن وسائلها الفنيّة ليست كافية». وهنا يستسلم دوبلن للتحيز الطبيعي والواسع الانتشار الذي يرى الصورة الفوتوغرافيّة (والجريدة) أصدق تجاه الحياة من تجسيد الواقع في تصوّرات فنيّة.

إلّا أن الأهم هو النظرية التي تعارض بحدّةٍ الإخلاص للحقائق بالمشاركة في النضال الاجتماعي. ودوبلن نفسه كاتب على درجة كبيرة من النشاط ويمزج أهدافاً كفاحية على درجة كبيرة من التعدد مع كتابته هو بحيث لا يقنع بمثل هذه النتيجة. وهو نفسه يتحدث عن «مشاركة الشخص النشط»، وفي معنى إيجابيّ. فكيف يتفق هذا مع نظريته وممارسته؟ إنّه يتفق مع ممارسته بقدر ما يتخلى الكتّاب الذين يرغبون في أن يكونوا نشطين عن تحيزاتهم النظرية خلال نشاطهم العملي. وهذا كان سيحل المسألة لو أنهم فعلاً طرحوا هذه التحيزات جانباً وكانوا قادرين على ذلك. وعندئذ لكان من غير المهم نوع النظرية التي قد يعلنونها خارج عملهم، في دوائرهم النظرية.

ومن سوء الطالع أن المسألة ليست بمثل هذه البساطة. لأن ما يقوله دوبلن، من ناحية نظرية المعرفة، عن علاقة العلم والفن بالواقع ليس نظرية مبدعة، بل مرآة صادقةً إلى حدٍّ ما للموقف العام عند معظم الكتّاب في الفترة التي وراءنا قليلاً. وأي مفهوم صادق عن الواقع والمشاركة النشطة في الأحداث يؤلف بالنسبة لمعظم الكتّاب محنةً لا سبيل إلى التغلب عليها. وكيف يمكن التغلب على هذه المحنة؟ واضحٌ أن هذا يكون عبر الحياة نفسها، عبر علاقةٍ للكاتب مع حياة الناس. والكاتب الذي هو على اطلاع عميق على الاتجاهات العاملة في الحياة الشعبية، والذي يعايشها كما لو كانت اتجاهاته هو، سيشعر نفسه بأنّه مجرد الأداة التنفيذية لهذه الاتجاهات، وسيبدو له تصويره للواقع مجرد تصوير لهذه الاتجاهات نفسها، حتى إذا كان يرسم كل واقعةٍ منفردة رسماً يختلف عمّا يجدها عليه. يقول بلزاك: «إنّ المجتمع الفرنسيّ يجب أن يكون المؤرّخ، على أن أكون أنا سكرتيره».

إنّ موضوعية أي كاتبٍ كبير تعتمد على مشاركة موضوعية، وحيّةٍ

في ذات الوقت، في اتجاهات التطوّر الاجتماعي الرئيسة. وماذا عن «مشاركة الشخص النشط»؟ إنّ هذه أيضاً تنمو، عضوياً، من صراع القوى التاريخية في الواقع الموضوعي للمجتمع الإنساني. وإنها لصَنَميّةٌ عصريةٌ الاعتقاد بأن الاتجاهات العاملة في التاريخ تملك شكلاً وموضوعيةً مستقلين كلياً عن الناس ومنفصلين عنهم. إنها، بالرغم من كل موضوعيتها، وكل استقلالها عن الوعي الإنسانيّ، مجرد التركيزات الحيّة للمساعي البشرية، وتنشأ عن نفس الأسباب الاجتماعية - الاقتصادية وتتجه نحو نفس الأهداف الاجتماعية - التاريخية. وبالنسبة للناس الذين تربطهم بهذا الواقع روابط وثيقة وحيّة، يؤلف التبصر السليم والنشاط العملي وحدةً وليس تناقضاً. وقد اعترض لينين بصوابٍ على ستريوف، الذي أراد أن يهرّب المفهوم البرجوازي عن «الموضوعية العلميّة» الميتة إلى داخل حركة الطبقة العاملة الثورية: «من جهة أخرى، إنّ المادية تشمل، إن جاز التعبير، عنصر المشاركة داخل نفسها، لأنها مُلزمة عند كل تقديرٍ لحدثٍ ما أن تطرح وجهة نظر جماعةٍ اجتماعيّة معينة على نحوٍ مباشر وصريح».

إنّ لينين يقول فقط، بوضوح المادية الجدلية العلمي، ما كان فعله دائماً في الممارسة جميع الممثلين المهمين للديمقراطية الثورية - سواء أكانوا ساسة عمليين، أو كتّاباً، أو مفكّرين. ويكمن الفرق بين الماركسيّ وغير الماركسيّ أو الديمقراطيّ الثوري ما قبل الماركسية في واقع أن الأخير ليس واعياً العلاقات الاجتماعية والمعرفيّة التي تقوم عليها وحدة نظريته وممارسته، وإنّه يحقق هذه الوحدة بصورة عامة استناداً إلى «وعي كاذب»، غالباً ما يكون مشحوناً بالأوهام. إلّا أنّ تاريخ الأدب يبرهن على أنّه إذا كان كاتب ما عميق الجذور في الحياة الشعبية، وإذا كانت كتابته تنبع من هذا الالتصاق مع أهم مسائل الحياة الشعبية، فهو يستطيع، حتى بـ«وعي كاذب»، أن يَسْبرَ الأغوار الفعلية

للحقيقة التاريخية. وهكذا كان وولتر سكوت، وبلزاك، وليو تولستوي. وموضوعيّة التخيّل الفنيّ مرتبطة مع «مشاركة الرجل النشط» هذه أوثق ارتباط. وهي تصبح موضوعية بتغييرها باستمرار «وقائع» الحياة بحيث تستطيع الاتجاهات الحاسمة فعلاً في التطوّر التاريخي أن تحقق تعبيراً ما.

ومؤشرٌ آخر على الطابع الانتقالي للرّواية التاريخية الإنسانيّة اليوم اختيارها العَرَضيّ نسبياً للفكرة أو الموضوع. وقد ذكرنا سابقاً الأسباب التاريخية الموضوعية لذلك. إلّا أنّ رؤية السبب الاجتماعي والتاريخي لظاهرة ما شيء، واعتبارها تعبيراً ملائماً عن اتجاه صحيح تاريخياً شيء آخر. ويبرز الطابع الانتقالي بشكل واضح جداً في هذا المضمار الخاص، إلّا أنّه يتخذ أشكالاً معقدة جداً. وعلى المرء أن يحذر من خلط الاختيار العرضي للموضوع التاريخي هنا باختيار الفترة السابقة. ومن المعروف أن نظرية فويشتڤانغر، كما رأينا، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنظريات الانحلال البرجوازي في ما يتعلق بإضفاء الطابع الذاتي على التاريخ. وفويشتڤانغر يستند في بعض التفاصيل إلى نيتشه وكروشيه. إلّا أنّ من الخطأ الجسيم مساواة ذاتية فويشتڤانغر التاريخية بذاتية فلوبير أو ذاتية ياكوبسن أو كونراد فيرديناند مايير. فالمحتوى التأريخيّ - السياسيّ في عمل فويشتڤانغر يعارض بشدّة محتويات أعمالهم. وهذا المحتوى السياسيّ هو ما يقود فويشتڤانغر إلى أن يختار موضوعاته على نحوٍ أكثر حيويةً ويقرّبه تدريجياً من إنجاز ذلك. وتتطابق رواياته التاريخية الأولى إلى حدٍّ كبير مع نظريته، «نظرية الأزياء» الخاصة بالتاريخ، كما سنرى هذا في وقتٍ لاحق. ومع ذلك فموضوع جوزيفوس فلاڤيوس يتضمن، إجمالاً، درجة من الموضوعية التاريخية أعلى. وذلك أنّه بالرغم من أنّ فويشتڤانغر غالباً ما يُحدِّث الصراع بين الشعور القومي والأمميّة، إلّا أن العداء نفسه ينتسب إلى

المادة التاريخية، وفويشتڤانغر يطوّره من المادة بالرغم من نظريته هو. إنّه لا يدخل تناقضاً ذاتياً. والتضاد الحاد بين رواية الإنسانيين التاريخية في أيامنا ورواية الانحطاط البرجوازي التاريخية واضح بجلاء هنا.

إلّا أنّه لا يزال يوجد طريقٌ طويل ينبغي اجتيازه قبل التغلب على اعتباطية الموضوع بصورةٍ تامة. وقد سبق أن قلنا إنّ الرّواية المعادية للفاشية نادراً ما تختار التاريخ الألماني موضوعاً لها. ولا ريب في أن هذا ضعف في النضال المعادي للفاشية نفسه. وقد أشار ديميتروف بصوابٍ كبير إلى المغزى السياسي والدعائي البالغ للتزوير الفاشيّ للتأريخ الألماني. وقد كان ضعف حركات المعارضة اليسارية في ألمانيا يكمن فترة طويلة في موقفٍ تجريديّ وسلبيّ تجاه المشاكل الوطنية الكبيرة للتأريخ الألماني. وكان هذا واضحاً فعلاً في موقف الثوريين المهمين من أمثال جوهان جاكوبي وڤيلهلم ليبكنيخت تجاه الجانب الوطني من حروب بسمارك التي، مهما فعلت من أشياء أخرى، حققت الوحدة الألمانية. وقد نشأ موقف في حركة الطبقة العاملة الألمانية ثبت لاحقاً أنّه محفوف بالكوارث: فقد بقي موقف ماركس وإنجلز الصحيح مجهولاً، وبدلاً منه غذيت الجماهير الواسعة باستسلام لاسال وشفايتزر الأيديولوجي إلى نجاحات **السياسة الواقعية** البسماركية من جهة، وبنظريات ليبكنيخت المعارضية الإقليمية - ذات التفاسير الأخلاقية، والتجريدية من جهة أخرى. وقد عانت حركات المعارضة اللاحقة التي نشأت في ألمانيا ضد الإمبريالية، والشوفينية، والرجعية... إلخ، في كل الحالات تقريباً من هذه النظرة أحادية الجانب، التجريدية - ذات التفاسير الأخلاقية، من هذا الإحجام عن دراسة مشاكل التاريخ الألماني دراسة حسيّة ومكافحة دعاية الرجعية بأسلحة أيديولوجية وطنية حقاً، تاريخياً وفنياً. وإنها لمفخرةٌ حيّة

لفرانتس ميرينغ أنّه خاض هذا النضال، وحيداً تقريباً، بشكل ملموس وقويّ.

إن تجارب الكفاح ضد الفاشية يجب أن تدفع اليسار الديمقراطيّ إلى أن ينتقد ممارسته السابقة هو. (والحزب الشيوعي الألماني، حيث أبقيت تقاليد روزا لوكسمبرغ في المسألة القومية، كما في مسائل أخرى، حيّةً حتى فترة ڤايمار، هو بالطبع مذنبٌ بالمثل بسبب هذه الحالة). والمهمة هي ليست مجرد تعرية التزويرات الفاشية للتاريخ، بل هي تذهب إلى أبعد من ذلك بكثير، إنها إعادة تقاليد الديمقراطية الثورية في ألمانيا، تاريخياً وفنياً، للبرهنة على أن تقاليد الديمقراطية الثورية لم تكن «سلعة مستوردة» من الغرب، بل نمت من صراعات ألمانيا الطبقية، وأن عظمة الألمان العظام كانت مرتبطة دائماً ارتباطاً وثيقاً بمصير هذه الأفكار. وهكذا، فإنّ المهمة الكبيرة للكتابة المناوئة للفاشية هي تقريب أفكار الديمقراطية الثورية والاتجاه الإنساني المكافح إلى الشعب بالبرهنة على أن هذه الأفكار هي ضرورية وعضوية للتطوّر الألماني نفسه. ومن الواضح أنّ الرواية التاريخية بالضبط تستطيع أن تلعب، وستفعل ذلك بالتأكيد، دوراً هائلاً في النضال ضد الفاشية. إلّا أنها لم تكتسب بعد هذا المغزى.

ومن المعروف، أنّ الاتجاهات الأدبيّة في ألمانيا تعارض هذا المطلب. ومن المثير للدهشة صغر الدور الذي لعبته المواضيع التأريخية الألمانية في عدا ذلك من الأدب التاريخي المهم جداً في ألمانيا (ولا سيما الدراما). ولكن على المرء ألّا ينسى أنّ موقفاً كموقف شيللر أو غيورغ بوشنر لا يمكن في أي حال من الأحوال أن يقارن بموقف مهاجر معادٍ للفاشية اليوم. ففي ذلك الوقت لم تكن توجد حركات جماهيرية حيّة إلّا في الخارج. ولذلك فقد كان مفهوماً وصحيحاً أن تجري مجابهة الجمهور الألماني بمواضيع أجنبية عالجت

مشاكل تتعلق به. أمّا اليوم، فإن المهاجرين المناوئين للفاشية هم الصوت الأبعد للنضال التحرري الذي يخوضه ملايين العمال الألمان. وعلى هذا، فمسألة ما إذا كان التاريخ الألماني مصوّراً ومنشوراً بأسلوب ثوري أو بأسلوب رجعي هي اليوم خرافةٌ «هنا رودس، فلتقفز هنا» حقيقية.

وبانتزاع التأريخ الألماني أو اكتسابه بالتغلب على عقباته، تكتسب الديمقراطية الثورية الألمانية طابعاً قومياً ملموساً ودوراً قومياً قائداً. ومهمة اليوم الكبيرة هي البرهنة تاريخياً وفنياً على أن الديمقراطية الثورية هي طريق ألمانيا الوحيد إلى الخلاص. ولكن إذا أريد أن تفهم أوسع الجماهير هذا، يجب أن تُهدم بأمثلةٍ إيجابية النظرية الديماغوجية الفاشية عن «طابع البضاعة المستوردة الغربية» للأفكار التقدمية والثورية في ألمانيا.

ولنقدم مثلاً واحداً. فالمشكلة المركزية في رواية جوزيفوس فلاڤيوس لمؤلفها فويشتڤانغر هي في جوهرها مشكلةٌ ألمانيةٌ جداً. والصراع بين مشاكل الشعور القومي والأممية يلعب دوراً هائلاً في التاريخ الألماني الفعلي حتى قبل نشوء أيّة حركة طبقة عاملة ثورية. وقد سبق أن أدرجت الثورة الفرنسية هذه المسألة والصراع المأساوي الذي تتضمنه في جدول الأعمال. ولنفكر في جورج فورستير ويعاقبة مدينة ماينتس. فمن المسلّم به أن مصير فورستير كان حالة متطرفة، ولكن كل من يعرف تأريخ هذه الفترة في ألمانيا سيدرك أن التطرف ذاته في هذه الحالة كان طبق الأصل من مأساةٍ عامة في ذلك الوقت. وبالمثل فإنّ أيّ موقف حيّ وملموس من مشكلة جوزيفوس فلاڤيوس التي تنطوي على أنماط بشرية وأهميات اجتماعية - سياسية لا بد أن يكشف عن علاقاتها. إلّا أن الجماهير الواسعة الألمانية، وحتى المثقفين الألمان، يجهلون إلى حد ما هذه العلاقات. وهكذا كان أمراً

لا بدّ منه إذا ما تعلقت في الهواء من وجهة نظر قومية - تاريخية أعمال مهمة من أمثال رواية فويشتڤانغر، التي ربما كانت مؤثرة إنسانياً وتثير مسائل سياسية عميقة ومحلية جداً. والعلاقة المباشرة والممكن إدراكها مباشرة مع حياة الحاضر القومية، التي كانت موجودة عند سكوت أو بلزاك أو تولستوي، مفقودة **ولا بد أن تكون** مفقودة في هذه الظروف. وبهذا الشكل، فإن الهجرة المناوئة للفاشية تقدم جناحاً مكشوفاً إلى الديماغوجية القومية للفاشية.

وعامل ثالث يصوّر الطابع الانتقالي للرواية التاريخية المناوئة للفاشية هو كفاحها من أجل التذكاريّة التاريخية. وهو، أيضاً، ينطلق من أبطال التاريخ، وعلى النقيض من نمط الرواية التاريخية النموذجي لا يسمح لهم بالنمو من الأساس التاريخي الملموس للحياة الشعبية. ولكن هنا أيضاً، وبالرغم من شبه الظاهريّ بالفترة السابقة للرواية التاريخية، علينا أن نؤكد الفرق. وهذا السعي وراء التذكارية هو، كما أكدنا، ليس تزويقياً أو مثيراً للصور الذهنية. إنه ينبع من التقاليد التنويرية المكافحة لدى إنسانيّي عصرنا المهمّين. وهم بتقليص صراعات التاريخ الكبيرة إلى مباراة بين العقل واللاعقل، وبين التقدم والرجعية يحيلونها شيئاً مفهوماً لديهم أنفسهم ولدى قرائهم. ونكرر: إن هذا الدفاع القوي والنضاليّ عن تقاليد التقدم الإنساني، الذي يلبس رداء حركة النهضة والحركة التنويرية، ينتج تغيراً مهماً في تاريخ الأدب. وبعد الشكوكية العقيمة، وبعد التساوم الغاضب مع الواقع الرأسمالي، أو حتى المستسلم له فيما بعد بارتياح - أي بعد الانحطاط الأدبي، نجد هنا الصيحة الأولى إلى المعركة دفاعاً عن الثقافة الإنسانية.

ولكن، نتيجة لتقليص الصراعات الطبقية التاريخية الملموسة، تقليصاً مفرطاً في سرعته وتجريده، إلى مشاكل تتعلق بالعقل ضد

اللاعقل، يضيع الكثير من العلاقة بالحياة الشعبية الواقعية. ويستند المغزى الحيّ لهذه الخلاصات التجريدية الكبيرة بوصفها نظريات المنوَّرين بالضبط إلى أنها كانت خلاصاتِ مشاكلَ شعبيةٍ واقعية، آلامٍ وآمالٍ شعبية. وكان ممكناً دائماً إعادة ترجمتها من هذا الشكل التجريديّ إلى اللغة الملموسة للمشاكل الاجتماعية - التاريخية؛ وهي لم تفقد أبداً صلتها بهذه المشاكل. ومن حيث الهدف أو القصد، لا ريب في أنّ هذه الصلة موجودة في أدب المهاجرين المناوئين للفاشية. ومع ذلك، فإنّ هذا الهبوط إلى صراع مبادئ تجريدي يخلق أحياناً ابتعاداً عن الحياة في التصوير الملموس، يغطي على التضاد الفعلي، ويشوه أحياناً أكثر نوايا المؤلف تحمساً وتوقداً. وفويشتڤانغر، في مقالته عن الرواية التاريخية، يصوغ هذا التناقض بأسلوبٍ غاية في الخطورة، وهكذا فإن صياغته، على النقيض من عمله الفعلي، تفسح المجال لنغمةٍ غير شعبية، أرستقراطية. «إنّ المؤرّخ والرّوائيّ معاً يريان أن التاريخ هو كفاح أقلية ضئيلة، قادرة ومصممة على أن تصدر حكمها، ضد أكثرية »العميان« الهائلة، الملتزّة، - هؤلاء الذين هم عاجزون عن الحكم ولا تقودهم إلا الغريزة». إنّ هذا تبرير نظري لإيرازميس تسڤايغ، ولكن ليس لروايات جوزيفوس ذاتها التي كتبها فويشتڤانغر.

ولكن حتى هاينريش مان أحياناً - وهي ليست غير ذات شأن - يفسح المجال للصراع الملموس بين القوى التاريخية الملموسة بالتبخر والتحوّل إلى هذا النوع من التجريد. وعند إحدى النقاط يقول مان عن شخصيته: هنري الرابع:

> إلّا أنّه يعرف أنّ الإنسان، بوصفه نوعاً، لا يريد هذا، وأن الإنسان هو الذي سيلقاه في كل مكان، إلى النهاية. لا

يوجد بروتستانت، أو كاثوليك، ولا إسبان ولا فرنسيون: يوجد نوع، الإنسان، وإن ما يريده الإنسان هو ظلام القوة العمياء، عبودية الأرض، العربدة الآثمة والنشوة القذرة. وهذه ستكون خصومه الأبديين، بينما هو إلى الأبد رسول العقل والسعادة الإنسانية.

هنا تتبخر العداءات الاجتماعية - التاريخية الكبيرة، التي تقرر محتوى نضال الجنس البشري من أجل التقدم، وتتحول إلى تجريد أنثروبولوجيّ تقريباً. وإذا لم يكن لهذه العداءات أي طابع اجتماعي - تاريخي ملموس، بل هي تعارضات أبدية بين نمطين من الإنسان، إذن فماذا يضمن انتصار الإنسانية والعقل، ذاك الذي يكون هاينريش مان بالضبط نصيره الأفضل والأفصح.

إنّ هذا الموقف يحدد بعض السمات الجوهرية في الكتابة. فما دام هنري الرابع مطروحاً بوصفه الرسول الأبدي للعقل والإنسانية فمن الطبيعي أن يحتل الموقع المركزي في الرواية. ولا تنمو شخصيته ومشاكله وأهميته التأريخية وأساريره السياسية - الإنسانية من مرحلة معينة في حياة الشعب الفرنسي. بل على العكس، فإن مشاكل الحياة الشعبية الفرنسية تبدو وكأنها ليست أكثر من مجال - صدفيّ بمعنىً ما - يمكن أن تتحقق فيه هذه المثل العليا الأبدية.

وطبيعي أن رواية هاينريش مان، **هنري الرابع**، ليست مبنيةً كلياً على هذا المبدأ. ولو كانت كذلك، لما أمكن أن تكون عملاً فنياً عبّر عن حياة حقيقية. ولها، أيضاً، طابع انتقالي: إذْ يتناقض مفهوم تاريخي ملموس عن مشكلة الحياة الشعبية في مرحلة خاصة من التطوّر التاريخي مع مفهوم مخلّد تخليداً تجريدياً، ويضفي طابع السرمديّة، عن نوع من التنويرية مبالغٍ فيه.

ومن وجهة نظرٍ أدبية - تاريخية، يمكن تلمُّس تأثير ڤيكتور هوغو هنا في هاينريش مان. وهذا مهم وجدير بالملاحظة، لأن تطور ڤيكتور هوغو أبعده عن الرومانتيكية وجعله رائداً للتمرد الإنساني على بربرية الرأسمالية المتنامية. وفي تطوره، يتبنى ڤيكتور هوغو الكثير من أيديولوجية الحركة التنويرية. إلّا أنّه فنياً يحتفظ بالعديد من المواقف الرومانتيكية والمناوئة للتأريخ بعمق. هنا إذن يمكن أن نرى صلة بين هاينريش مان والماضي، صلة لا تعود بنا مع ذلك إلى النمط الكلاسيكي من الرواية التاريخية، بل على العكس إلى نقيضها الرومانتيكي.

وقد تحدث هاينريش مان عن علاقة هوغو بالأدب العصري في مراجعة لرواية «١٧٩٣». فهو يفصح هنا عن تفضيله هوغو على أناتول فرانس. واليوم، لا شك أن هاينريش مان كان سيعتبر هذه المقالة مرحلة عتيقة فعلاً في تطوّره (ظهرت على شكل كتاب في عام ١٩٣١). ومع ذلك فإن أسلوب معالجتها على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة لأصل رواية **هنري الرابع**، الفنيّ والتاريخي، بحيث يجب علينا أن نقتبس مقاطعها الجوهرية. ويناقش هاينريش مان المشهد الكبير عند هوغو بين دانتون وروبسبيير ومارا، فيقول:

> إن كل واحد كان يمكن أن يُنهى اجتماعياً وسريرياً. وهذا لا بد أن يكون على أهمية خاصة بالنسبة لنا؛ إن لدينا رواية **الآلهة الظامئون**. وما من شيء سوف يبقى عندئذٍ سوى مخلوقات مريضة تقريباً يضخمها بشكل مصطنع عمرها الذي يجعل منها ومن أمثالها مثار سخرية. إلّا أنّ هذا سيكون تبصيراً مشوباً بالاستخفاف. وبإمكان أي واحد أن يدرك الطبيعة المترددة للعظمة الإنسانية في أوقات معينة، وما من

كاتبٍ بقي على قيد الحياة كان في يوم من الأيام خبيراً بالحياة سيئاً. إلّا أنّ أية بصيرة تضخم الأشياء وتكبّرها تفضل أن ترى الشخص في شكل أكثر من الواقع، شكل مبالغٍ فيه، أيّةً كانت جذوره. إن الهلوسات، الكآبات شبه الجنونية، تأخذ هنا شكل شخصية ومصير لا شك فيهما. أليست هذه هي تجربتنا؟ إن علينا أن ندرك أن التاريخ بهذا الشكل فقط يستطيع أن ينجو من عيادات الأطباء. وبهذا الشكل فقط نستطيع أن ننظر إلى الحياة ولا نكون كئيبين.

ومرة أخرى، علينا أن نعالج هنا محنة عصرية طبق الأصل. فاختيار هاينريش مان بين الباثولوجي والتخليد التجريدي، بين البصائر «المصغرة» و«المكبرة»، ينشأ لأن مواقف الكاتب الاجتماعية - التاريخية كانت قد قُطعت عن الحياة الشعبية. وهاينريش مان ليس منصفاً تجاه أناتول فرانس. فتصوير أناتول فرانس الرجال في مكان محصور أو ضيق في روايته عن الثورة شيء مختلف تماماً عن أية «بصيرة مصغّرة». إن فرانس يعبّر عن خيبة أمله في الديمقراطية البرجوازية في نقطة هي قمة تحققها. وما يحدث بالضبط على هذا المستوى التراجيدي تصوير فنيّ للتناقضات الإنسانية. ونحن لا نقول إن فرانس قد حلّ هذه المشكلة حلاً كاملاً، إلّا أنّ انتقاد مان، بدلاً من أن يتناول المحدوديات الفعلية في كتابة فرانس، ينتقي تلك السمات التي يشترك فيها فرانس، وإنْ كان على نحو سطحيّ، مع بقية الأدب البرجوازي الأخير، أدب الشعور بالخيبة. وهذا الأدب ينشر فعلاً موقفاً من الإنسان باثولوجياً، «مصغِّراً».

ولكن هل كان عداء هاينريش مان للبصائر المصغِّرة أو المكبِّرة شيئاً يستحيل تجنبه فعلاً؟ ألا يوجد طريق ثالث؟ نحن نعتقد بأن **هنري**

الرابع نفسها تبرهن بجلاء على أنه يوجد هذا الطريق. فمفهوم مان عن الإنسانية باعتبارها فعلية ومنتصرة يبدأ من نفس الفرضية التي نجدها لدى جميع الكتّاب الواقعيين المهمين حقاً: الفرضية، هي، أن السمات العظيمة حقاً في الإنسانية موجودة في الحياة نفسها، في الواقع الموضوعي للمجتمع، في الإنسان، وهي تُرسم فقط من جانب الكاتب في شكل فنيّ مركز.

إنّ كلمات هاينريش مان الرائعة عن إدغار أندريه تبرهن على أنه كان مدركاً هذا العنصر الثالث. والأحداث الرهيبة التي تلت استيلاء هتلر على السلطة أرهفت علمه بهذا الواقع البطولي، الذي لا يمكن تصغيره برؤيته في مكان ضيق ولا تكبيره بتخليده. وفي مقالاته صوّر مراراً وتكراراً هذه المظاهر من الإنسانية البطولية الجديدة بطريقة مثيرة في بساطتها ودقتها. والكثير في رواية **هنري الرابع** يكشف عن هذا الروح الجديد، الذي لم يعد له أي شيء يشترك فيه مع أسلبة هوغو ومحنة هاينريش مان القديمة.

إلا أنّ **هنري الرابع** في هذا الجانب، أيضاً، نتاجٌ انتقالي. وإذْ جرى تصوّرها أصلاً بتأثير من هوغو، مع بطلٍ مخلَّدٍ باعتباره النصير الأبدي لمثلٍ أعلى معين، فقد تغلبت على المشاكل في العديد من الاتجاهات نحو غنى حياةٍ ملموس واضح المعالم. إلّا أنّ إطار المفهوم القديم يقف في طريق أي تصوير ملموس حقاً لغنى الحياة هذا في بساطتها وإنسانيتها. ويستطيع المرء أن يقول بذات القدر من الإنصاف عن محنة مان في تصغيره وتكبيره البصيرة مما قيل من قَبْل عن محنة ألفريد دوبلن في الحكاية الخرافية والتقرير أو النقل: إنها ليست إبداع أو خيال علم الجمال، بل هي انطلاق من الحياة نفسها إلى علم الجمال.

ومع ذلك، فقد انطلقت من مرحلة كانت الحياة نفسها - ومعها

هاينريش مان - قد خلفتها وراءها فعلاً. وصراع هاينريش مان الفني الحالي هو مع تركة ماضٍ تغلب عليه سياسياً وإنسانياً معاً. ومن المقرر أن يجد جوهر الصراع شكلاً ملائماً تماماً لتحسسه الجديد بالحياة. وإذا دعونا **هنري الرابع** نتاجاً انتقالياً، فهذا لا يخفض قيمتها الأدبية، بل على العكس، إنه يؤكدها لا غير. إنها نتاج انتقال أفضل جزء من المثقفين الألمان، والشعب الألماني، إلى النضال الحاسم ضد بربرية هتلر، وإلى بعث الديمقراطية الثورية في ألمانيا.



٢ - الشخصيّة الشعبيّة وروح التاريخ الحقيقيّة

بإمكاننا أن نرى طابع الرواية التاريخية الانتقالي في الاتجاه الإنساني المناوئ للفاشية في أجلى صوره إذا درسنا الأساليب والطرق الفنية التي يُطرح بها دور الشعب في التاريخ. فكل هؤلاء الكتّاب يصورون مصائر الأمم. وما يميزهم من المرحلة السابقة الخاصة بالرواية التاريخية البرجوازية واقع أنهم خرجوا على الاتجاهات التي تجعل التاريخ خاصاً أو شخصياً، والتي تحوله إلى مشهد واسعٍ غريب، زاهي الألوان، يستند إلى حالة نفسية شاذة معينة. والقصص الموجودة وسط هذه الروايات متصلة بمصائر الناس من الناحيتين الاجتماعية والإنسانية اتصالاً عميقاً منذ البداية. وهكذا، وبقدر ما يتعلق الأمر بالمحتوى، فهي تخطو خطوةً مهمة في اتجاه الرواية التاريخية الكلاسيكية.

ومع ذلك، فمن الناحية الفنية، لا يوجد بعد أي انقطاع باتٍّ عن أشكال وطرق تصوير الرواية التاريخية العصرية. وفي ما يتعلق بالكتابة والتركيب والحدث، وبخاصةٍ حيثما كان الأمر متعلقاً بصلة البطل الرئيس ومغامراته بالمجال الأوسع من الحياة الشعبية، يبقى التراث الكلاسيكي غير ممسوسٍ حتى الآن. وبالنسبة للاتجاه الإنساني الجديد، يكاد كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيون يكونون شخصيات

التاريخ الأدبي المنسيّة قدر ما كانوا بالنسبة لكتّاب الفترة السابقة. إن من الممكن تجاهلهم باطمئنان.

إلا أن ما يبدو مسألةً شكلية - جمالية أو، إذا شاء المرء، أدبية - تاريخية، يتجاوز علم الجمال أو التاريخ إلى حدٍّ بعيد. فهاينريش مان، وفويشتڤانغر، وبرونو فرانك، يصورون في الحقيقة مصائر الناس، ولكن ليس من وجهة نظر الناس. وكان كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيون محافظين، تاريخياً واجتماعياً، أكثر بكثير من هاينريش مان أو فويشتڤانغر - ولنتذكر السير وولتر سكوت. ولم تكن واردة في حالتهم مسألة أية مشاركة عاطفية مع التحول الثوري للمجتمع، وما كان ممكناً أن ترد. إلّا أنّ سكوت وكتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين الآخرين، في خبرتهم التاريخ، وفي احترامهم الملموس والحي للتاريخ، هم أقرب بكثير إلى حياة الناس الواقعية من حتى أعظم الكتّاب الديمقراطيين اليوم. إن التاريخ بالنسبة لسكوت يعني بطريقة أولية ومباشرة جداً: مصائر الناس. واهتمامه الأول هو حياة الناس في مرحلة تاريخية معينة؛ وليس عند ذاك إلا يجسد مصيراً شعبياً ما في شخصية تاريخية ويبين كيف أن أحداثاً كهذه متصلة بمشاكل الحاضر. والعملية هي عملية عضوية. فهو يكتب **من** الناس، **لا من أجل** الناس؛ إنه يكتب من تجاربهم، من روحهم.

إن الإنسانيين المناوئين للفاشية مُجتذَبون إلى الناس اجتذاباً أقوى وأكثر عاطفةً من معظم الكتّاب الكلاسيكيين. وهذه العاطفة أو الشعور المتقد ذاته دليل على أن أفضل أقسام المثقفين الديمقراطيين، تحت تأثير الأحداث المرعبة والهائلة في السنوات الأخيرة، مصمم على قطع عزلته السابقة عن الناس. وهذا التصميم؛ الذي سبق أن تحقق في الكتابة السياسية والمتعلقة بالشؤون العامة، خطوة إلى أمام هائلة المغزى. وتؤلف الرواية التاريخية العصرية تعبيراً فنياً عالياً عن هذا

التصميم. ومع ذلك، فحيثما كان الأمر مسألة تغيير كل مبادئ الكتابة بحيث يجب أن يُسمع صوت الحياة الشعبية لذاته وليس فقط موقف الكاتب من الحياة الشعبية، لا يمكن أن يتحقق تصميم كهذا إلا تدريجاً وعلى نحو متفاوت، والأبعد أن تكون أسئلة دقيقة قد طُرحت في مجالات التاريخ والأيديولوجية والفن. والكتّاب المعاصرون يكتبون فعلاً من أجل الناس وعن الأحداث الشعبية، إلّا أنّ الناس أنفسهم لا يؤدون إلّا دوراً ثانوياً في رواياتهم وهم يقدمون طاولة طويلة تعرض عليها المثل العليا الإنسانية فنياً، رغم أن هذه المثل هي بالتأكيد مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمشاكل المهمة للحياة الشعبية. إذن، فإن الناس، منظوراً إليهم فنياً، يقدمون مجرد خشبة مسرح للحدث الرئيس، الذي يقع على صعيد مختلف، ليس مرتبطاً بالحياة الشعبية ارتباطاً وثيقاً.

وهكذا، فإن الرواية التاريخية للاتجاه الإنساني الجديد، بقدر ما يقع حدثها بصورة رئيسة في مجالات المجتمع العليا، تسير منحدرة عن الرواية التاريخية البرجوازية المتأخرة. وقد سبق أنّ بيّنا أن هذا الشبه يخفي فرقاً عميقاً جداً، والحقيقة تضاداً، بقدر تعلق الأمر بالمحتوى الاجتماعي، النفسية... إلخ. إلّا أنّ مفهوم الـ«فوق» والـ«تحت» في المجتمع يؤدي بسهولة إلى سوء فهم، وإن مفهوم الشخصية الشعبية بصدد عرض التاريخ من «تحت» يمكن ابتذاله بسهولة، ولذلك فإن إيضاحاً لهذين المفهومين موجزاً ضروري هنا.

وقبل كل شيء، فلنؤكد مرةً أخرى ما لن يكون بالتأكيد جديداً على قارئ هذا الكتاب: فنحن لا نعني بالعرض من «تحت» إطلاقاً استبعاد بطل الرواية التاريخي، أي الرواية التاريخية التي تصور فقط الأجزاء المضطهَدة من المجتمع. إنّ رواية تاريخية من هذا النوع ممكنة **أيضاً**. فهي قد تحققت، مثلاً، في أعمال إيركمان - شاتريان. ولكننا نأمل أن

تكون آراؤنا لم تترك أي شك في أن هذه الرواية لا تستطيع بحالٍ من الأحوال أن تقدم نموذجاً للرواية التاريخية. بل على العكس، إن هذا النمط من الرواية التاريخية يبرز الجوانب المشوبة بالمشاكل من التطور الأدبي العصري في شكل جديد ولكنه ليس أقل وضوحاً وصراحة. والأكثرية الساحقة من أبطال سكوت، بوشكين وتولستوي تأتي من أقسام المجتمع العليا، ومع ذلك فإن حياة ومصير كل الشعب منعكسان في حياتها.

وهكذا يترتب على المرء أن يحدد هذين التناقضين على نحوٍ أوضح قليلاً، حيث ينتمي كلاهما إلى الرواية التاريخية وإلى الرواية بصورة عامة. وما هو هدف الرواية التاريخية؟ أولاً، إنه تصوير ذلك النوع من المصير الفردي الذي يستطيع مباشرة وفي ذات الوقت أن يعبّر بشكل نموذجي عن مشاكل عصرٍ ما. والرواية العصرية في انتقالها إلى عالم الـ«فوق» صوّرت مصائر هي شاذة اجتماعياً؛ وهي شاذة لأن الأقسام العليا من المجتمع توقفت عن أن تكون قائدة التقدم لكامل الأمة. والطريقة الملائمة الوحيدة للتعبير عن هذا الشذوذ هي إظهار جذره الاجتماعي، أي البرهنة على أن مركز الشخوص الاجتماعي هو الذي يبعدهم عن حياة الشعب الاعتيادية. ولا بدّ أن يظهروا شاذين من وجهة نظر اجتماعية. ذلك أن هذا الشذوذ، بوصفه السمة المميزة لفئة معينة من المجتمع، هو نموذجي أو معهود **أيضاً**. إلّا أنّ الشيء الحاسم هو المحتوى الاجتماعي والنفسي للمصير الشخصي الخاص. أي، هل يرتبط داخلياً هذا المصير بالمسائل النموذجية الكبيرة للحياة الشعبية أم لا؟

إن انعدام مثل هذه العلاقة يمكن أن يكون بسهولة هو الحال في الروايات التي يبدو أنها تعالج الحياة الشعبية معالجة مباشرة، أي التي تهدف إلى تصوير الحياة من «تحت». ولنستشهد بمثال نموذجيّ

واحد: فراند بيبير كوبف في رواية دوبلن، «**برلين - اليكزانديرپلاتز**». إن بيبير كوبف هو عامل، ويجري عرض محيطه خارجياً بمنتهى الدقة. ولكن حين انتزعه دوبلن من حياة الطبقة العاملة، وحوّله إلى قوّادٍ ومجرم ومن ثمّ، بعد أن أخذه عبر مغامرات مختلفة، أسبغ عليه في النهاية إيماناً صوفياً بالقضاء والقدر، فما علاقة كل هذا - بلغة علم النفس - بالطبقة العاملة الألمانية في فترة ما بعد الحرب أو بالشعب الألماني كله خلال هذه الفترة؟ واضح أنها ضئيلة جداً. وهذا لا يعني أن حالة أو مثال دوبلن الفردي غير ممكنة، ولا أنها لا يمكن أن تتكرر في مثل هذا المحيط أو البيئة. إلّا أنّ الأمر ليس مسألة تتعلق بالثقة النفسية بحالة فردية أو موثوقية المحيط الاجتماعية - التصويرية والوصفية. إنّ محتوى القصة هو ما يهم. وعند دوبلن يكون هذا المحتوى شاذاً قدر تعلق الأمر بالشعب الألماني. وهو شاذٌّ شذوذ المصائر الشخصية التي يصورها جويس أو موسيل، اللذان ينتمي إليهما كتاب دوبلن باطنياً أو روحياً، ودوبلن، بوضع حدثه في بيئة طبقة عاملة في برلين، أبعد عما يزيل هذا الشذوذ، بل هو يزيده فقط.

وعلى الضدّ من هذا، خذ شخصية بوشكين: تاتيانا، في «**يوجين أونيجين**»، أو، فلنستشهد بمثال ألماني معاصر، رواية «**بادين بروكس**» لتوماس مان. فمن زاوية اجتماعية، تقع كلتا الروايتين «فوق». ومع ذلك، كان بيلينسكي مصيباً جداً في وصفه رواية بوشكين الشعرية بأنها «موسوعة» للحياة الروسية. وقصة تاتيانا هي بالضبط مثال لمصيرٍ مهمٍّ وعام تبدو مركّزة فيه أهم مشاكل الحياة الشعبية الروسية خلال فترة انتقالية. ولم يبق ممكناً بالنسبة لتوماس مان أن تكون له شمولية بوشكين المباشرة والواسعة. ومع ذلك فإن مصير أسرته النبيلة في مدينة لوبيك ليس إلا ظاهرياً، من وجهة نظرٍ فنية

شكلية، مصير أسرة مستقلة ومعزولة. وتُعطى هنا تعبيراً نموذجياً رئيساً أهم المشاكل الروحية والأخلاقية في انتقال ألمانيا إلى رأسمالية متطورة وعصرية. وهذا الانتقال هو نقطة تحول بالنسبة لكامل الشعب الألماني.

وهكذا، إذا كنا نعيب على الرواية العصرية عدم تصويرها التاريخ من «تحت»، وجب أن يكون واضحاً ما نريد التثبت منه. إلّا أنّ رفض مصائر شاذة تاريخياً واجتماعياً ليس إلا الخطوة الأولى نحو إيضاح المشكلة. إن أي موضوع هو نموذجي اجتماعياً ونفسياً يمكن أيضاً أن يكون غير ملائم لعملٍ ملحمي. وهذا ينقلنا إلى المسألة الفنية المركزية في الرواية التاريخية المعاصرة، إذْ لا يوجد إلا اتجاه ضئيل اليوم نحو تصوير ما هو شاذ شذوذاً مكشوفاً. ولماذا يكون الأرستقراطيون الثانويون عند سكوت أو تولستوي شخصيات شعبية ولماذا يكون مصير الشعب منعكساً في تجاربهم؟ إن السبب بسيط. فسكوت وتولستوي معاً خلقا شخوصاً تتحد فيها المصائر الشخصية والاجتماعية - التاريخية اتحاداً وثيقاً. وأكثر من هذا، فإن جوانب مهمة وعامة معينة من التجارب الشعبية معبّر عنها تعبيراً **مباشراً** في الحياة الشخصية للشخوص. والروح التاريخي حقاً لسكوت أو تولستوي يظهر بالضبط هنا. وعبر التجارب الشخصية تدخل هذه الشخوص في صلة بجميع مشاكل العصر الكبيرة؛ وتصبح مرتبطة عضوياً بها ومصوغة أو مقولبة حتماً بها؛ ومع ذلك فهي لا تفقد شخصيتها ولا مباشريّة تجاربها. فعند أندريه بولكونسكي ونيكولاس وبيتياروستوف... إلخ، في رواية **الحرب والسلم**، يكون تأثير كل حرب خاصة ملموساً مباشرة في حياتهم الخاصة، في كل من تحول الحياة الخارجي وفي التغير الداخلي في السلوك الاجتماعي - الأخلاقي.

إن هذه الصلة غير المباشرة بين الحياة الفردية والأحداث التاريخية

هي الشيء الأكثر حسماً من جميع الأشياء. وذلك أن الناس يعيشون التاريخ بشكل مباشر. والتأريخ هو انبعاثهم وانحطاطهم، سلسلة أفراحهم وأحزانهم. وإذا استطاع الروائي أن ينجح في خلق شخوص ومصائر تظهر فيها على نحو مباشر المحتويات الاجتماعية - الإنسانية المهمة، والمشاكل، والحركات. . . إلخ، الخاصة بعصرٍ ما، فهو يستطيع عندئذٍ أن يطرح التاريخ «من تحت»، من وجهة نظر الحياة الشعبية. ووظيفة الشخصيات التاريخية في الكلاسيكيات هي هذه: حين تكون مشاكل وحركات كهذه قد جعلت ملموسة أمامنا بحيث نستطيع أن نعايشها مباشرةً، تتدخل الشخصية التاريخية لرفعها إلى مستوى من النموذجية التاريخية أعلى عن طريق تركيزها وتعميمها. وبهذه الطريقة لا يكون المرء سجيناً في العَفْويّة البسيطة للحركات الشعبية، تلك العفوية التي تكون روايات إيركمان - شاتريان مثالها النموذجي. ولهذا السبب، كما أوضحنا سابقاً، فليست الشخصيات التأريخية في الروايات الكلاسيكية إلّا شخصيات ثانوية ولكنها لا يمكن الاستغناء عنها في إجمالي الصورة التأريخية.

إذن، من وجهة نظر الشخصية الشعبية، يوجد خطران محتملان على الرواية التاريخية. الأول، سبق أن تناولناه بإسهاب، أي انعدام الصلة العضوية بين المصائر الشخصية والمشاكل التاريخية للحياة الشعبية، المحتويات الاجتماعية - التاريخية الجوهرية للفترة محل البحث. وهكذا فإن المصائر الشخصية يمكن أن تأتي إلى الحياة إنسانياً ونفسياً ويمكن أن تكون نموذجية اجتماعياً بمعنىً ما، إلّا أنّها تبقى مع ذلك مصائر خاصة، وتصبح وظيفة التاريخ مجرد وظيفة خَلفيّةٍ معينة، أو خشبة مسرح مزوَّقة.

إن الرواية التاريخية للاتجاه الإنساني المناوئ للفاشية تتصرف بطريقةٍ تُفضي إلى وقوعها في الخطر المعاكس. فالكتّاب المهمون

يعالجون موضوعهم من مستوى تجريد عالٍ ابتداءً. وأبطالهم التاريخيون يجسدون عاطفياً وفكرياً الأفكار والمثل العليا الإنسانية الكبيرة التي يقاتلون هم أنفسهم من أجلها. ونتيجةً لذلك، تختفي مباشرية التجربة التاريخية، أو، في الأقل تتعرض لهذه المخاطرة. ذلك أن أهمية شخوص التاريخ المهمين تكمن في قدرتهم على أن يعمموا وأن يرفعوا إلى مستوى فكري أعلى مشاكل هي في الحياة نفسها متناثرة وتبدو في أشكال منفردة صرف وأقدارٍ خاصةٍ محضة.

ونحن نؤكد مرةً أخرى: إنّ هذه سمة إيجابية مهمة في الرواية التاريخية للاتجاه الإنساني المناوئ للفاشية، وخطوة نحو استئصال ذلك الافتقار إلى العلاقة بين الماضي والشكل الحاضر، الذي عانت منه الرواية التاريخية في الفترة السابقة حتى في أعمال أبرز ممثليها. إلّا أنّ العلاقة المستعادة هي مع ذلك **مباشرة وفكرية وعامة بإفراط**.

لقد سبق أن تطرقنا إلى خطر التعميم الفكري (الصراع بين العقل واللاعقل بوصفه محتوى التاريخ)، وبيّنا كيف أنه يوهن الطابع التاريخي الملموس، الخاص. والآن علينا أن نشير إلى خطر آخر وثيق الصلة بهذا الخطر: أي رفع التجربة التاريخية المباشرة إلى شكل فكري مفرط. أي، إن الطريق من التجربة التاريخية المباشرة إلى تعميمها وتلخيصها أقصر مما يجب وبالتالي تجريدي. إنه على درجة بالغة من القصر والتجريدية لأن العملية بأكملها تجري **داخل شخص واحد**، أي البطل التاريخي نفسه، بطل المثل العليا الإنسانية. وينجم عن ذلك أمران. فمن جهة، إن التجربة المباشرة لا يمكن تقاسمها بنفس النوع من السعة والتعددية من جانب الشخوص الذين لا يملكون هذه الوظيفة التعميمية. ومن جهة أخرى، إنّ الطريق الواحد الذي يقود من التجربة إلى التعميم، أي داخل روح شخصٍ واحد، هو بالضرورة مفرط في الضيق والاستقامة والبساطة. ولنقارنه مع ما يحدث في الرواية

التاريخية الكلاسيكية. فهنا، طرق مختلفة جداً تقود من تجارب شخوص مختلفين جداً من الناحية الإنسانية، ومجموعين سويةً من الناحية الاجتماعية على يد شخص آخر، أي بطل الرواية التأريخي، الذي يكون دائماً في الروايات التاريخية الكلاسيكية شخصية ثانوية. وإضافةً إلى هذا، إن تعميم تجربةٍ خاصةٍ بشخصٍ ما هو بالضرورة عملية تجريد، في حين أنّ «الجواب» الذي يعطيه بطل الرواية التاريخية الكلاسيكية على «أسئلة» أولئك الذين يعيشون التاريخ على نحوٍ مباشر ليس جواباً إطلاقاً بأيّ معنىً منطقي، ولا يلزم أن يكون مرتبطاً مباشرةً مع تجاربهم. ويكفي لو أن تلخيصه يجيب عن سؤالهم بمعنى تاريخي داخلي. وهذا يعطي الكاتب حرية تحرك أوسع؛ إنّه يوسع مدى وغنى وتعقد الحياة التي يستطيع تصويرها.

ولنأخذ رواية **الحرب والسلم** لتولستوي مرةً أخرى. فحين يغزو الجيش الفرنسي روسيا تصدر ردود أفعال عن مختلف الشخوص تجاه الحدث في أكثر الأشكال تنوعاً، ولكنهم في كل مرة يتصرفون بصورة مباشرة وشخصية، وبذلك يجري التعبير عن تغيير الحرب لحياتهم في مشاعرهم وتجاربهم المحوَّلة. ما من أحدٍ من هؤلاء الشخوص، لا أندريه بيلكونسكي، ولا أي أحد من الروستوفيين، ولا دينيسوف... إلخ، ملزم في كتابة الرواية بأن يعمم تجاربه إلى أكثر مما تتطلبه حالته الشعورية المعينة. وحتى في محادثات كالتي بين بيلكونسكي وبيزوخوف عشية معركة بورودينو، لا تكون ملاحظات بيلكونسكي النظرية أكثر من تعميمات لأحاسيسه الذاتية. ويقصد بها أن تكون ضربةً خفيفةً من لونٍ على إجمالي اللوحة الزيتية، لا أن تنقل معنى الكل.

إلّا أنّه عندما يعلم ملك نيڤير الشاب، في رواية هاينريش مان، بأن أمه قد سمّتها كاترين دي ميديسي، فلا بدّ أن يصدر مباشرة رد فعله،

بوصفه قائد الهيوغونوتيين(*) وعليه أن يجابه الملكة الماكرة في هيئة عدوٍ دبلوماسيّ. وتؤلف ردود فعله العاطفية والفكرية محور الرواية المركزي. وكل ما هو موجود عدا ذلك ليس إلّا توضيحاً. وبهذا فإن الشخصية المركزية محملة بإفراط - فهي يتوقع منها أن تصدر عنها استجابة تأريخية ملائمة في كل مرحلة من القصة. وهذا يعني أنّ الطريق من التجربة إلى التعميم، الذي هو فعلاً قصيرٌ وضيق، يتقلص بشكل مصطنع مرة أخرى. وفي المواقف المهمة التي لا يحدث فيها هذا التقليص، وحيث تبقى الشخصية المركزية لفترة من الوقت على مستوى التجربة المباشرة، تسقط هذه الشخصية من حيث المكانة. إنّ وضعها المركزي يضطر القارئ إلى أن يتوقع منها شيئاً مهماً، نوعاً من القيادة في كل موقف، أن يرى تجاربها المباشرة والشخصية الصرف فقط كأداةٍ للعام تاريخياً، وليس هدفاً بحد ذاتها. وتولستوي، أيضاً، يركز تجارب الشعب الروسيّ في الحرب في شخصية كوتوزوف. فهذا الرجل العجوز لم يعد يملك أية رغبات أو تجارب شخصية. ومع ذلك، فهو ليس تجريدياً إطلاقاً كما هو هنري الرابع عند هاينريش مان في معظم الأحيان، بالرغم من قدرات مان البارزة في التصوير. والتفسير بسيط: إن كوتوزوف شخصية ثانوية، وتجربة الناس عيشت في تجربة أكثر الشخوص تنوعاً، وبذلك يكون للتعميم الفني أساس واسع جداً وشخصية نموذجية يكون موقعها في الرواية وتكوينها النفسي ملائمين على نحو خاص لهذه الوظيفة التلخيصية. وبذلك يعيش الناس الذين هم «تحت» التاريخ بصورة مباشرة، إما بوصفهم مشاركين وإما بوصفهم ضحايا. و«فوق»، تصبح كلتا المجموعتين معميّتين وتجريديتين، وتفقدان الصلة بالحياة بل تتركان أحياناً مجال

(*) أي البروتستانت الفرنسيين في القرن السادس عشر أو السابع عشر.

القاعدة لدوره العميق والموثوق، فنياً وتاريخياً، مجال الوسيط بين الـ«تحت» والـ«فوق»، بين مباشرية ردّ الفعل تجاه الأحداث والوعي الأعلى الممكن في هذه الظروف الخاصة.

إنّ أسلوب تصوير التأريخ، الذي انتقدناه هنا، يتصل بوجهة نظر فترة لم يتم التغلب عليها إلّا بمعنىً سياسي - اجتماعي. والمصير الشعبي ليس محسوساً بعد بوصفه المصير الملموس حقاً للشعب، بل بوصفه مصيراً تاريخياً تدريجياً، يلعب فيه الشعب دوراً صدفياً تقريباً. وهذه الصُّدَفيّة غالباً ما تزداد في ذات محاولة هؤلاء الكتّاب لسدّ الفجوة بين أنفسهم والشعب. وهم منغمرون بحماسة وانفعال في المصير الحالي للشعب الألماني. ومع ذلك فإنّ المصائر التاريخية الخاصة التي يرسمونها في الماضي غالباً ما لا تكون لها سحنةٌ منفردة أو مغزى مستقل. وذلك أن الماضي يستخدم فقط **مادة** تصويرية **لمشاكل الحاضر**. ومع ذلك، وبالرغم من تفاوت وتناقض هذا التطور، فهو يقود ببساطةٍ ووضوحٍ إلى ما وراء هذا التغرب عن الشعب.

ولنتأمل في تطور ليون فويشتڤانغر من وجهة النظر هذه. فروايتاه التاريخيتان الأوليان (**زويس** و**الدوقة القبيحة**) تنطبقان مع هذه النظرية المذكورة عن الرواية التاريخية. وفي كلتيهما، ليس التاريخ أكثر من رداءٍ مزوق لمشاكل نفسية عصرية على نحوٍ خاص. ومصير التيرول في الصراعات على السلطة بين اللوكسمبرغريين والهابسبرغيين والويتلسباخيين ليست له علاقة تذكر بتراجيديا الحب الفردية لمارغريت مولتاش. وتراجيديا المرأة الموهوبة ولكن القبيحة، التي تؤلف الاهتمام الإنساني في هذه الرواية - إذ لا يوجد إلّا القليل جداً في المكائد السياسية الفعلية مما يمكن أن يهم القارئ المعاصر، من زاويةٍ تاريخية - إنسانية - منسوجةٌ في حبكة الكيد السياسي بمهارةٍ كبيرة، ولكنها إنسانياً تكاد تكون بغير أية علاقة به. ورواية **زويس** حالة

مشابهة. والموضوع الرئيس هنا هو أيضاً صراع نفسي عصري بشكل خاص، صدام وجهات نظر. ويقول فويشتڤانغر نفسه عن موضوعه:

> منذ سنوات وأنا أريد أن أبين طريق إنسانٍ ما من الفعل إلى عدم الفعل، من الحركة إلى التأمل، من وجهة نظرٍ أوروبية إلى وجهة نظر هندية. وقد كان يوجد مثال واضح على هذا التطور في أيامنا نحن: «ڤالتر راتيناو». وقد حاولت أنا ذلك: ففشلت. ولقد نقلت الموضوع قرنين إلى الوراء وحاولت أن أصور طريق «سوس أوينهايم»: فاقتربت من هدفي.

إن غلطة فويشتڤانغر مفيدة جداً لما تنطوي عليه من مضامين. فهو يقول إن فشله مع راتيناو ونجاحه مع يهوديّ ويرتيمبرغ يبرهنان على ملاءمة الموضوعات التاريخية لتجسيد الصدامات التجريدية - الفكرية. ونحن نعتقد بأنه لا قرب ولا ملاءمة المادة المعاصرة كانا قد سببا فشل فويشتڤانغر مع موضوع راتيناو، بل واقع أن صدامه ليست له علاقة تذكر مع مأساة راتيناو الداخلية. وهكذا فإنّ شخصية الأخير المألوفة وظروف حياته المشهورة قاومت بقوة ونجاح عملية «الغرس الفكري» التي حاولها الكاتب. إلّا أنّ يهوديّة راتيناو لعبت بالتأكيد دوراً مهماً في مأساته، وهناك نوع معين من الانفصام بين النشاط والتأمل. ولكنّ مأساة راتيناو الفعلية هي مأساة البرجوازية الليبرالية في ألمانيا. فبسبب الوضع السياسي والثقافي المخزي للبرجوازية المهيمنة اقتصادياً في ظل نظام حكم ڤيلهلم، برهن الليبراليون على أنهم عاجزون عن التحول إلى سياسة ديمقراطية - جمهورية حتى عندما كان آل هوهنزوليرن قد سقطوا، ووضعت الديمقراطية الاجتماعية الألمانية سلطة الدولة بين أيديهم. إن فكرة العمل - عدم العمل لم تستطع أن

تشكل إلا تجريداً عرضياً من هذا الموضوع الواسع وبالتأكيد لم تستطع السيطرة عليه.

إن فويشتڤانغر يحقق هدفه في رواية **زويس** لأنه قادر على أن يفعل ما يشاء بشخصيته التاريخية البعيدة. ولكنه، بقدر تعلق الأمر بالقصة إجمالاً، ليس ناجحاً، وما كان بوسعه أن ينجح. فقد كان هدفه أن يأخذ زويس هذا من الفعل إلى اللافعل. وكان معنى الفعل استغلال ويرتيمبرغ المخيف بمساعدة فرع ثانوي من السلالة التي كانت قد جاءت إلى السلطة، والآن، حين تقع نقطة التحول ويأخذ بطل فويشتڤانغر «الطريق الهندي»، فكل شيء سبقها يُحمل على الظهور وكأنه سلسلة من الانحرافات أو الضلالات الصدفية والعرضية. وهذا، على أية حال، ينتج منظوراً مضحكاً ومشوهاً يظهر فيه مصير قطر بكامله ومصير ملايين الناس وكأنه خشبة مسرح خلفية للتحول الروحي لدى أحد المرابين، لا أهمية أو علاقة لها. وتسود نهاية القصة هالةٌ من الصوفية القبلانيّة حين يعاني زويس موت شهيده. وهذه هي خاتمة تطور راقبنا فيه معاناة وانسحاقاً مستمرين لجماعة من الناس - ولو كان ذلك في الخلفية فقط.

وهكذا فإن المصير الشخصي المصوَّر هنا هو شاذٌّ وغريب على الأحداث التاريخية كما هو عند فلوبير، مثلاً. إلّا أنّ فويشتڤانغر مهتم عاطفياً بالملموسية التاريخية والإنسانية؛ إنه يختار نمطاً تكون بالنسبة له مشكلة الفعل واللافعل مشكلة واقعية، ناشئة عن ظروف حياته الفعلية، أي ظروف رأسماليٍّ ومرابٍ يهودي من القرن السابع عشر نادراً ما يكون خارج الغيتو. والتجاوز المباشر بين التلاعب الابتزازي بالنقود والغيبيّة أو الصوفية الدينية يتطابق مع الحقيقة الاجتماعية والتاريخية. والبطل، منظوراً إليه بذاته، صورة عن الحياة صادقة نفسياً وتاريخياً. وفويشتڤانغر يخرج على الحقيقة التاريخية الداخلية وبالتالي

الحقيقة الفنية بشكلين. فأولاً، في عدم التناسب بين الفعل نفسه والاتجاه الغريب الذي يُضفيه عليه. وأي كاتب يعالج التاريخ لا يستطيع أن يغير آراءه أو مواقفه تجاه مادته كما يشاء. فللأحداث والمصائر وزنها الطبيعيّ، الموضوعي، وتناسبها الطبيعي، الموضوعي. وإذا نجح كاتب في إنتاج قصة ترسم بدقة هذه العلاقات والنِّسَب، فسوف تظهر عندئذٍ الحقيقة الإنسانية والفنية إلى جانب الحقيقة التاريخية. ومن جهة أخرى، إذا كانت قصته تشوه هذه النِّسَب، فسوف تشوه عندئذ الصورة الفنية أيضاً. وهكذا مما يُسيء إذا ظهرت معاناة جماعة بأكملها خلال عقدٍ من الزمن «**عذراً**» للتحول الديني لشخص ليس بالغ الأهمية.

والشكل الآخر الذي يسيء به فويشتڤانغر إلى التناسب والحقيقة الفنية هو بإحاطة تحول بطله بهالة «خالدة»، «سرمدية». وتحول يهوديّ من القرن السابع عشر إلى صوفية القبالة يمكن فهمه اجتماعياً ونفسياً، وهو مصوّر من جانب فويشتڤانغر ببصيرةٍ نفسية حساسة. إلّا أنّ الفلسفة التي يقوم عليها - أي نبذ أوروبا المتقلبة، العملية، إلى ذرى الشرق التأملية، حيث تنحل أوهام الفعل والتاريخ إلى لاشيئية - ليست إلّا صوت فترة سابقة من فترات الأدب. وكان شوپنهاور هو الذي اكتشف لألمانيا أن الفلسفة الهندية كانت الترياق الملائم لوجهة نظر هيغل «السطحية» عن التقدم البشريّ. ومنذ ذلك الوقت وصدى هذه النظرية يتكرر بكل شكل ممكن في فلسفة وأدب المثقفين الألمان ومثقفي الأقطار الأخرى.

وإذا كان ممثلو الانهيار الأدبيون لا يرون أن هروبهم من التاريخ له فعلاً أيديولوجيته، فذلك ما يمكن فهمه تماماً. فهم يرغبون (عن وعي) في ألّا يكون لهم أي دور في تطور التاريخ الرجعي الرأسمالي، بينما يخشون أن يشاركوا في قلبه ثورياً. وفي حالة كاتب ومقاتل

تقدمي من مصاف فويشتڤانغر يقف هذا الوضع في تناقض ضار مع عمله. وذلك أنه في نظر أي كاتب منحل لم يكن مهتماً إلا بالتزويق والنفسية، لم يكن أي شيء يسبق التحوّل في رواية **زويس** أكثر من ذريعة للأخير. ومثل هذا الكاتب كان سيعرض كل هذا في انحرافٍ مزوق، على النقيض من فويشتڤانغر، الذي يرمي إلى واقعية حقيقة. وبهذا كان ممكناً أن يكون التركيب أكثر توحيداً. إلّا أنّ أهمية فويشتڤانغر تكمن في أن «الذريعة» أي مصير سكان ويرتيمبرغ، تستحوذ عليه في عمق، كاتباً وإنساناً. **إنه يصورها بألوان واقعية**، قوية، إلّا أنّه بالضبط بفعله هذا يكشف عن شذوذ تصريحه الأخير. وفويشتڤانغر إنساني على درجة مفرطة من الصدق وكاتب على حدٍّ مفرط من الواقعية بحيث يعجز عن الهيمنة على هذا الموضوع هيمنة كافية.

ولهذا فإنّ الخطوة التي يتخذها فويشتڤانغر في رواياته عن جوزيفوس فلاڤيوس خطوة ضرورية بشكل حيوي. وقد سبق أن ذكرنا أن موضوع هذه الروايات العام، أي التناقض بين الشعور القومي والأممية، ينمو فعلاً من المادة التاريخية نفسها. ولهذا السبب وحده فإنّ النِّسَب هنا بين أفكار فويشتڤانغر الإنسانية العامة والأحداث والشخصيات التاريخية التي يرسمها مختلفة جداً وأصحّ بكثير. والصدام الكبير لم يعد يُحوّل إلى تأريخ ماضٍ، بل هو يُطوَّر **منه**. وهذه خطوة كبيرة للغاية إلى الأمام نحو رواية تأريخية فعلية. وفي ذات الوقت، فهو يشدد إلى حدٍّ كبير التناقض بين نظرية فويشتڤانغر المذكورة عن الرواية التأريخية وبين ممارسته هو بوصفه كاتباً.

إن الضعف في صورة فويشتڤانغر التاريخية مرتبط ببقايا الأيديولوجية الليبرالية. فهو معجب أيما إعجاب بـ **السياسة الواقعية**، وبالكيد الديبلوماسي البارع وبالمساومة الذكية. وفي رواية **زويس**، يقول جوناثان آيبيسخوتر: «من السهل أن تكون شهيداً، إلّا أنّ

الأصعب من ذلك جداً أن تظهر في ضوء غامض من أجل فكرةٍ ما».
وتبرز من وقت لآخر فجأة أفكار مماثلة في روايات جوزيفوس فلاڤيوس، حتى في الجزء الثاني. وكما رأينا، ترتبط هذه النظريات والمواقف ارتباطاً وثيقاً بموقف المثقفين التقدميين المنعزل في الصراعات الطبقية الكبيرة في عهد الرأسمالية الأخيرة، وهو موقف يتغلب عليه خيرة المثقفين ومنهم فويشتڤانغر نفسه، من يوم إلى يوم بمساعدة مثال الجبهة الشعبية العملي.

إلّا أنّ للبقايا الأيديولوجية تأثيراً لاحقاً طويلاً. ومن بين النتائج هنا المبالغة الفظة في تقدير القرارات الفردية لأشخاص منفردين. وهذا يؤدي من جهة، إلى مبالغة في المسؤولية الفردية، وأحياناً يقف على حافة الغيبيّة أو الصوفية، وإلى تبرير نفسيّ للمساومة الليبرالية، من جهة أخرى. وكلا الاتجاهين تمتد جذورهما في حقيقة أن المثقف المنعزل، إذا كان صادقاً، لا يستطيع أن يتجاوز حدود نسبيّةٍ تكشف عن نفسها بنفسها. أمّا إذا جعل وجهة نظره الشخصية مطلقة بدت له هذه ضيقة الفكرة.

ويعبّر منافس فلاڤيوس، وهو جوستس، عن وجهة النظر هذه في الرواية الثانية في حقيقة وصدق نفسيين كبيرين.

> إذا أريد للحقيقة أن تبقى، وجب مزجها بأكاذيب. والحقيقة المطلقة الصرف لا تطاق، وما من أحدٍ يملكها، وهي ليست جديرة حتى بالكفاح في سبيلها؛ إنها غير إنسانية، وليست جديرة بأن تُعرف. إلّا أن كل شخص يملك حقيقته الخاصة به ويعرف جيداً ما هي حقيقته... وإذا ضلّ عن هذه الحقيقة قيد شعرة فهو يحس بها عندئذٍ ويعلم بأنّه ارتكب خطيئة.

إنّ جوستس ينتقد دائماً جوزيفوس فلاڤيوس انتقاداً غايةً في

القسوة. ولكن ما ينتقده هو حقيقة أن سياسة الأخير القائمة على «المساومة الذكية» لم تودِ أبداً إلى أي شكل من أشكال الأخلاق واعٍ ومسؤول، وأنّ جوزيفوس تَقَلّب بين عفويةٍ حملته على الانضمام إلى الجناح المتطرف وبين المساومة الأنانية.

وفي هذه المسألة، نجد تغييراً ليس غير مهم وتطوراً في الكاتب نفسه. وكان الجزء الثاني سبق أن كُتب قبل استيلاء هتلر على السلطة، إلّا أنّ المسوّدة مزقها الفاشيست، وكان على فويشتڤانغر أن يكتب الكتاب مجدداً. ووفقاً لروايته، توسعت مادة الكتاب توسعاً كبيراً، وشعر بالحاجة إلى كتابة رواية ثالثة عن جوزيفوس، التي كانت حتى ذلك الوقت لم تظهر بعد. وممّا له أهمية كبرى ومغزى بالغ للتطور اللاحق في الرواية التاريخية المناوئة للفاشية هو أنّ هذا التوسع كان سببه، إلى حدٍّ كبير، المجال الأوسع الذي كرّسه فويشتڤانغر لأوصاف الناس، وضعهم الاقتصادي ومشاكلهم الأيديولوجية التي انبثقت عنه.

إنّ هذا التغير مذكور في الرواية نفسها في وضوحٍ ومنهجية على شكل نقاش حول كتاب جوزيفوس فلاڤيوس. وتتضح الأهمية الكبيرة لهذا النقاش في القسم الأخير من الجزء الثاني. وما من ريب في أن فويشتڤانغر هنا، في ربطه الـ«فوق» والـ«تحت»، وفي ربطه مشاكل الحياة الشعبية بحركات العصر الأيديولوجية، يزيد من ملموسيته زيادة هائلة قياسياً إلى الجزء الأول.

ولكن، بالضبط لأن هذا التطور واضح جداً، يحتاج المرء إلى تعريف محدوديات مرحلته الراهنة. وقد لاحظ فعلاً القارئ المنتبه إلى ملاحظات في المناقشات بأن فويشتڤانغر بينما يبحث عن الأسباب الاقتصادية والاجتماعية للحرب، فهو يفعل هذا بأسلوبٍ مفرطٍ في التبسيط والتجريد والمباشرية، وهو أسلوب «اقتصادي» أكثر من الحاجة، أي مفرط أيضاً. وليس ممكناً حتى في عمل تأريخيّ، ناهيك

عن تصوير فني، ربط الضرائب والرسوم على نحوٍ **مباشر** بالمشاكل المعقدة الأيديولوجية لعصرٍ ما. وليس بوسع المرء أن يقلص على هذا النحو محتوى حرب تحرير وطنية. ويترتب على المؤرّخ أن يدرس دراسة حسية النتائج المتنوعة والمختلفة لوضع الطبقات الاقتصادي، وأن يكشف عن العلاقات بالغة التنوع والتعقد واللامباشرة جداً، لكي يفسر فعلاً المشاكل الأيديولوجية لعصرٍ سابقٍ ما.

إنّ على الروائي التاريخي أن يتوجه إلى طريق آخر. فهو لا يستطيع أن يكشف عن هذه العلاقات إلّا إذا كان قادراً على أن يرى في المشاكل الاقتصادية المشاكلَ الملموسة لوجود أناس ملموسين. وحين يقول ماركس إن المقولات الاقتصادية هي «أشكال وجود، عوامل وجود مقررة»، فهو لا يعرّف الطابع المادي للمقولات الاقتصادية فلسفياً فحسب، بل يعطي دليلاً إلى التصوير الأدبي للحسم أو التقرير الاقتصادي. أي، أن المقولات الاقتصادية يجب ألا ينظر إليها سحرياً كتجريدات - كما هي الحال في علم الاقتصاد البرجوازي المبتذل أو في المنشفيّة وعلم الاجتماع المبتذل - بل بوصفها أشكالاً مباشرة لوجود الحياة الإنسانية، أشكالاً تحدث فيها عملية التمثيل العضوي لكل شخص منفرد مع الطبيعة والمجتمع.

ولملاحظة هذا على نحو ملموس، لا يحتاج المرء بوصفه كاتباً أن يكون ماركسياً. إنّ ديفو، فيلدينغ، سكوت أو كوبر، بلزاك أو تولستوي، أدركوا في معظم الحالات هذا الجانب الحيّ من الاقتصاد إدراكاً صحيحاً وعميقاً. واستطاع هذا التصوير لأساس الحياة أن ينتج صوراً للمجتمع دقيقة وعميقة على نحو استثنائي، حتى عندما استخلص الكتّاب المعنيون استنتاجات اقتصادية كانت زائفة كلياً. وقد بقي هذا الزيف كما كان عليه (في حالة بلزاك أو تولستوي) الزيف الخاص بالكاتب، تعليقاً زائفاً على صورة للحياة رُسم فيها رسماً صحيحاً

التفاعل الواقعي بين حياة الناس الاقتصادية وحياتهم الروحية - الأخلاقية، ويتطابق فيها مع الحقيقة الموضوعية.

ولكن على الكاتب، لهذا السبب، أن تكون له صلات عميقة بالحياة الشعبية في أكثر تشعباتها تنوعاً، أي بالحياة الواقعية لجميع الطبقات في المجتمع. وإذا ولدت الملاحظات الصحيحة عندئذ نظريات زائفة فلا يرجح أن تتعرض الحقيقة الفنية للخطر. والوضع العكسي مستحيل تقريباً: أي التغلغل في المشاكل الملموسة للحياة الشعبية من منطلق حقائق اقتصادية تجريدية، وإن كانت صحيحة.

ولا يزال هذا في الوقت الحاضر وضع فويشتڤانغر. والعيب في هذا الوضع بصورة رئيسة ليس صحة أو خطأ وجهات نظره الفردية، بل منهجه في معالجة القضايا نفسها. وفي الوقت الحاضر يرى هو المقولات الاقتصادية مفاهيم تجريدية مضفى عليها طابع تقديسيّ أعمى وليس أشكالاً حياتية ملموسة، وليس الأسس الملموسة لحياة بشرٍ حقيقيين. ونتيجةً لذلك فهو يجابه نوعين من المصاعب.

ففي المقام الأول، أن من المستحيل، كما بيَّنا، تصوير الأحداث الملموسة في حياة شخصيةٍ شعبيةٍ ما على أساس هذه المقولات التجريدية. وفي الوقت الحاضر، يبين فويشتڤانغر حسم الحياة الاقتصادي في تصويرٍ للحياة الفعلية أقل ممّا في تأملات في هذه الحياة. وهذا ينقلنا مرة أخرى إلى «فوق». والعامل الحاسم، ثانيةً، هو الآراء والأفكار التي يحملها الشخوص الموجودون «فوق» عن الاتجاهات الاجتماعية - التاريخية في الحياة الشعبية. وما يحدث «تحت» مهم ليس لذاته، وهو يظهر لا بوصفه القوة الدافعة الفعلية للحدث، بل بوصفه محتوى الانعكاسات التي تؤلف حياة الفئة العليا من المثقفين.

وفي المقام الثاني، أن لهذه المقولات التجريدية المضفى عليها

طابع تقديسيّ أعمى، سمةً قدرية بالضرورة، ولا يمكن بأيّة حال أن يكون كاتب من مثل فويشتڤانغر، يحس ويعيش الحياة بحرصٍ في كل تشعباتها، قانعاً بمثل هذه القدرية. وذلك أنّه إذا كانت المقولات الاقتصادية مدركَةً في حسيتها الحيّة، فهي ستبدو في حالة كل شخص منفرد وفقاً لوضعه الاقتصادي الشخصي، وتعليمه وتقاليده... إلخ. وستؤكد الضرورة الاقتصادية نفسها في شكل قانون سيظهر، بين كتلةٍ متشابكة من الأحداث المنفردة، بوصفه الاتجاه المهيمن والمنتصر في النهاية بين اتجاهات التطوّر. وإذا صُورت الضرورة الاقتصادية بهذا الشكل، فلن يبقى أي شيء قدريّ حولها. (ولنفكر في تصوير بلزاك العلاقة بين الرأسمالية ونزاعات الأراضي في رواية «**الفلاحون**»). ولكن إذا كانت المقولات الاقتصادية مدركة على نحو تجريديّ، فهي تُردُّ حتماً بشكل جامدٍ وتجريدي إلى مشاكل الحياة، ولا تستطيع أن تؤكد نفسها إلّا قدرياً. وهكذا يترتب على الكاتب إمّا أن يصوّر هذه القدرية وإمّا أن ينفيها؛ فإذا نفاها توجب عليه أن ينفي أيضاً التقرير الاقتصادي للحياة. أو أنّه قد يضع حداً ميكانيكياً لهذه القدرية. وقد كان هذا طريق فويشتڤانغر حتى الآن. ففي رواياته الأخيرة، يعترف هو بضرورة المقولات الاقتصادية، بضرورة الأرقام والإحصاءات، ولكن فقط بالنسبة لقطاع معين من الحياة الإنسانية. ومقابل هذا، يعارض قطاعاً من الحياة مستقلاً بذاته بالمثل - أي الحياة الباطنية، الأخلاقية. والثنائية في حسم أو تقرير الحياة الإنسانية التي تميز أزمة فويشتڤانغر الراهنة معبرٌ عنها في وضوح في ترنيمة من ترانيم جوزيفوس فلاڤيوس في رواية **الأبناء**:

هكذا يشكلنا مصيرنا

عالم التواريخ والأرقام حولنا...

إلّا أنّ عالم التواريخ والأرقام
له حدوده أيضاً.
فإن فوقه شيئاً مبهماً، هو العقل الأعلى.

أخيراً، إنّ هذه الثنائية تنطوي حتماً على تحديث التاريخ. والسبب هو أن هذا لا يمكن تحاشيه إلا إذا كانت أفكار ومشاعر ومواقف وتجارب الشخوص في رواية تاريخية ما مطوّرةً عضوياً، في كل تعقدها الملموس، من ظروف الحياة الملموسة في عصر معين. وهنا سيكون أي تقريب لنفسية الشخوص من عصرنا محصوراً بحاجات «المفارقة التاريخية الضرورية». ولكن إذا جرى تصور أساس الحياة في شكل تجريدي، فعندئذٍ لا يمكن إسباغ الحياة على الشخوص إلّا عن طريق النفسية وحدها، وهذا ينطوي بالضرورة على تحديث. وذلك أنّ ما سيُفتقد هو الوظيفة الإشرافية التي تمارسها حقائق الوجود الملموسة التي تستطيع وحدها إخبار الكاتب بالمشاعر والأفكار الممكنة لشخصية تنتسب إلى فترة معينة. وإلى هذا يجب أن نضيف بأن المقولات الاقتصادية التجريدية مهيأة جداً لتعمية الخلافات المحددة بين ممثلي «نفس» الطبقة في فترات مختلفة. وإذا ما بدأ كاتب من ظروف الحياة، فهو سيفرّق عندئذٍ إلى درجة كبيرة بين تاجر من القرن الثالث عشر وتاجر من القرن السابع عشر. (وعند سكوت يجري التأكيد على هذه الفروق على نحو دقيقٍ جداً). ولكن إذا لم يكن رأس المال، مثلاً، شكلاً من أشكال الحياة، بل مفهوماً تجريدياً، فستكون حتماً نفسية الرأسمالي أو الممول من روما أكثر شبهاً إلى حدٍّ كبير بملك البورصة المعاصر ممّا هي في الواقع.

إننا نرى كل هذه الجوانب المعقدة من الرواية التاريخية الجديدة مرتبطة بطبيعة التغير الذي مرّ به الكتّاب المناوئون للفاشية: فهم

أصبحوا ديمقراطيين ثوريين، إلّا أنّ هذا لم يتغلغل في فنهم تغلغلاً تاماً. وما يزال باقياً من تغربهم الليبرالي والفكري عن المشاكل الملموسة للحياة الشعبية لم يتم بعد التغلب عليه نهائياً. ويرتبط بهذا الضعف في المفهوم الأساسي لهذه الروايات. وقد كانت الرواية التاريخية الكلاسيكية، القديمة، تاريخيةً لأنها قدمت **تاريخاً سابقاً ملموساً للحاضر**. وقد صوّرت تطور الناس عبر أزمات الماضي حتى الحاضر. والرواية التاريخية للإنسانيين المعاصرين هي الأخرى متصلة بالحاضر اتصالاً وثيقاً، وهي بهذا الصدد تغلبت فعلاً على فترة الانحطاط البرجوازي، وهي في الحقيقة معارضة لها بشدة. ولكنها لم تنتج بعد تأريخاً سابقاً ملموساً للحاضر، بل مجرد انعكاسات تاريخية للمشاكل المعاصرة في التأريخ، أي ما قبل تاريخ **تجريديّ للمشاكل** التي تشغل الحاضر. ومن هنا يأتي الطابع الصُّدَفيّ لمادة الكتابة الذي لا يزال من الواجب التغلب عليه؛ ومن هنا يأتي الانطلاق من فكرة، انعكاس، أو مشكلة، وليس من الحياة الفعلية. إذن يحل التحديث أو التعميم التجريدي أحياناً كثيرة جداً محل التاريخيّ؛ وإذن لا يزال الدور الملموس للمصير الشعبيّ في هذه الروايات ضعيفاً بالمقارنة مع الشكل المنعكس أو المعبّر عنه الذي يبدو به في ذهن أولئك الذين هم «فوق» - الشخوص الرئيسين في هذه الروايات. وباختصار، لا يزال الناس شيئاً فقط، وليس ذاتاً فاعلة، أي ليس بطل الرواية. ويتضح هذا ربما في أكثر الصور فجاجةً في تصوير غوستاف ريغلر للانتفاضات الفلاحية الألمانية في كتابه: «**البذرة**». (أصبح ريغلر مرتداً في وقت لاحق). فالطبقة الفلاحية الألمانية تبدو في كل الأوقات، ومع ذلك تكون العلاقات مقلوبة رأساً على عقب. والشخوص الرئيسون هم فريتز يوست، منظم الانتفاضة وقائدها، وشركاؤه المقربون. وبوصفهم مبشرين وقادة، يدخلون في صلاتٍ مع الفلاحين. وفي مجرى هذا

الاتصال، يكشف النقاب عن جميع آلام حياة الفلاح، ولكنها تعتبر دائماً **باعث** أو هدف الدعاية الثورية، **ومشاكل** التكتيك الثوري.

إن الدعاية والتكتيك لا ينبعان من حياة طبقة الفلاحين المضطهدة والمستغلة. ونحن لا نرى أية اتجاهات متصارعة بهذا الصدد، كما لا تُقبل الدعاية والتكتيك لأنهما يعبّران أوضح وأقوى تعبير عن الحياة الفلاحية. بل على العكس، إنهما مُدخلان **على** هذه الحياة، ويجري اختبارهما بها، ولذلك فكل شيء فيها يقدم إما مثالاً إيجابياً أو سلبياً، ويكتفي بتصوير صحة أو عيوب... إلخ، الدعاية والتكتيك. ونتيجة لذلك فإن صورة الحياة الفلاحية في القرن السادس عشر ضيقة بشكل مفرط، بل مشوهة جداً: فكل شيء مربوط إلى هذا الموضوع الثوري الرئيس، ولا توجد أية تيارات ثانوية أو تعقيدات، وما من أحدٍ يقف متفرجاً... إلخ.

وفي الروايات التي وجدت فيها محاولة واعية لمضاعفة العلاقات بين الفكرة الرئيسة ومشاكل الحياة الشعبية، ربما ظهرت هذه السمات على نحوٍ أشد. وفي روايته المثيرة للانتباه، «**سيرڤانتيس**»، يضع برونو فرانك الطابع الشعبي لبطله في المقدمة - من الناحية الفكرية. وعمق سيرڤانتيس الفني، معارضاً لسطحية لوبي دي فيغا ومعاصرين آخرين المشوبة بالهزل، وهو أحد الأفكار الرئيسة في هذه الرواية. والموضوع الرئيس، أيضاً، التضاد الفعال ذاته - الذي، لسوء الطالع، لا يُترجم أبداً إلى فعل إنساني - بين شخصية سيرڤانتيس المشعة، الإنسانية والشعبية، وشخصية فيليب الثاني المظلمة، المعادية للثورة، يعمل على تأكيد وإبراز السمات الشعبية لمؤلف «**دون كيشوت**».

ولكن كيف تُصوَّر هذه الصلات أو الروابط الشعبية؟ ماذا نرى نحن من الشعب الإسباني؟ ماذا نرى من علاقات سيرڤانتيس بالشعب؟ قليلاً من العلاقات والصداقات الغرامية العابرة. أما البقية فهي

مطروحة على شكل عرضٍ موجزٍ للأحداث وفقاً لتسلسلها الزمني أو على شكل مقال أو بحث موجز. وليس أكثر ممّا سيستلزمه مقالٌ عن صفات سيرڤانتيس الشعبية. ولا يأتينا حياً في الواقع حدثٌ واحدٌ في الحياة الشعبية. كما لا نرى أبداً كيف أن حدثاً كهذا قد يؤثر في سيرڤانتيس بوصفه شخصاً حياً.

ولنأخذ مثالاً واحداً. فقد أُقنع سيرڤانتيس المتعب واليائس من قبل والديه بالتزوج من فتاة أرستقراطية من أصل شبه فلاحيّ. إن حياته معها شقيةٌ جداً، ويصبح ضجراً إلى درجة كبيرة وغالباً ما يهرب إلى الحانة ليقتل وقته مع الفلاحين. ويتغلب ببطء على تشككهم، ويحدثونه عن حياتهم وقَدَرهم. ويُروى الحديث كما يلي:

> لقد كانوا يتحدثون دائماً عن صفقاتهم، مع وقفات طويلة في مجرى الحديث. كانوا يتحدثون عن السوق الرديئة، وكيف كانت تدفع إليهم في المدن أربعة ماراڤيديات فقط عن بيضة الدجاجة، وهكذا لم يكن يبقى لهم سوى نصف ماراڤيدي(*). كلا، لم يبق لهم شيء! ولم تقترب منهم حتى القطرة الأخيرة من نهر الذهب المتدفق على إسبانيا. وما من أحد فكر فيهم؛ إنهم كانوا موضع سخرية واحتقار. وكانت الحال مختلفةً يوماً ما، في زمن أجدادهم. فقد كان الفلاح حراً، وكان يختار عمدته، وكانت الأرض تعود إليه وكان يملك حقوقه. واليوم تعود ثلاثة أرباع المنخا(**) إلى دوقين أنيقين يعيشان قرب الملك. إن موظفيهما وجباة ضرائبهما يعتصران الفلاحين. وكل من لا يزال لديه حق في قطعة من

(*) فئة نقدية نحاسية إسبانية قديمة كانت تساوي ثلث سنت.

(**) الأراضي السهلية وسط إسبانيا.

الأرض يعاني من الضرائب ودفوعات الفوائد ومن الفوائد العينية. أصغى سيرڤانتيس إلى كل هذا. لقد تحدثوا إليه كما لو كان واحداً منهم. وكان يحدق في حواجبهم المنقوشة ويفكر أن أرستقراطياً نبيلاً حقاً، أميراً له روح حرة وغير مرائية، كان بمقدوره أن يجعل من هؤلاء أروع الناس في العالم.

وهذا كل ما في الأمر. وضعف هذا المقطع، طابعه الأشبه بالمقال الصرف لا ينتج عن أي انعدام في المقدرة الأدبية من جانب مؤلفه. ففيما يضع فرانك، وفقاً لخطته، سيرڤانتيس في علاقاتٍ مع شخوصٍ آخرين، يبرهن على طاقاتٍ حيةٍ كبيرة. ومعالجته التجريدية لهذا الجانب من شخصية سيرڤانتيس مقصودة، وهي ليست فشلاً في المقدرة الأدبية. إلّا أنّ واقع أن هذه المعالجة يمكن أن تكون نيته، وأنه يمكن أن يكتفي بمجرد الإعلان عن الجزء الأهم من شخصية سيرڤانتيس الأدبية والإنسانية في شكل تجريدي شبيه بالمقال، يبرهن على أن برونو فرانك، أيضاً، لا يزال في مرحلة انتقالية من التطوّر بخصوص الشخصية الشعبية الفعلية. وهو أيضاً يبدأ لا من اتجاهات الحياة الشعبية لكي يصوّر عندئذٍ الكاتب بوصفه التجسيد الأعلى لهذه الاتجاهات، بل على العكس، أي من شخصية سيرڤانتيس، مستخدماً الشعب مجرد أداة تجريدية للتوضيح أو للتمثيل أي خلفية لمسرح.

وكنتيجة لمثل هذا المفهوم، تأخذ الحياة الشعبية طابعاً سوسيولوجياً تجريدياً، طابعاً وصفياً فقط، عديم الحياة وزائف الموضوعية. ويبدو هذا في أكثر أشكاله فجاجةً عندما يكون الموضوع حركةً ثوريةً. فالزعماء المنعزلون يجري تصويرهم بالطريقة الأدبية المألوفة، بينما تبدو الحركة الشعبية كتلةً فوضوية بشكل متجانس، وتسيّرها قوة طبيعية غامضة.

إن هذا الضرب من تصوير الحركات الجماهيرية يبدأ مع الاتجاه الطبيعي. وعند زولا، لا تزال تركة بلزاك - ستندال القديمة تتضارب مع السوسيولوجية الجديدة. وفي رواية «**جيرمينال**»، لا يزال تصارع الاتجاهين منظوراً بشكل واضح. وفي رواية «**الانهيار**»، سبق أن انتصر المبدأ الجديد. وقد عزز تطور المرحلة الأخيرة هذه الاتجاهات، مضفياً عليها دعماً آخر في مجموعة من النظريات العلمية والمنتحلة صفة العلمية (السيكولوجية الجماهيرية... إلخ).

وهكذا تتخذ الحركات الجماهيرية طابعاً مبهماً مشوباً بالتقديس الأعمى. والجماهير لا تعود تتألف أبداً من ناسٍ أحياء فعليين لهم مطامح حية. والحركة الجماهيرية لا تبقى استمرار الحياة الشعبية حتى الآن والتعبير المكثف عنها، بل شيئاً مستقلاً بذاته، ورمزاً تأريخياً. وقد سبق أن أشرنا إلى الضعف في تصوير فويشتڤانغر لانتفاضة من انتفاضات الماضي. وتوجد آثار من ذات الضعف في رواية هاينريش مان، **هنري الرابع**، حيث يصوّر ليلة سانت بارثولوميو. وأحداث هذه الليلة التي يصورها ترتبط مباشرةً ببطله وبظروفه المحيطة، ويجري نقلها بقوة شاعرية كبيرة. إلّا أنها تحدث بأجمعها «فوق»، في البلاط. أما سكان باريس، المضللون بديماغوجية الجيزيين، فهم يبدون وكأنهم نوع من البهائم المتوحشة الغامضة المتماثلة: وإذا نظر المرء إلى المشاهد المماثلة عند بروسبير ميريميه لرأى كيف يترجم الكاتب الأقدم على نحوٍ مختلف جداً هذه الحركات إلى أفعال إنسانية ومصائر إنسانية. وحتى ميريميه، كما رأينا، ليس بحالٍ من الأحوال على نفس المستوى بهذا الشأن الذي عليه الروائيون التاريخيون الكلاسيكيون. ووصفه ليلة سانت بارثولوميو لا يبلغ بأي حال مستوى مانزوني، مثلاً، في تصوير انتفاضة الجياع أو مستوى سكوت في تصوير انتفاضة أدنبرة (**قلب ميدلوثيان**).

إن الكتّاب العصريين يكتفون بخلق ألواح رمزية. ورواياتهم متصوّرةٌ سِيَراً لرجال عظماء منفردين. والأحداث مُجَمّعةٌ وفقاً لذلك حول التطور النفسيّ لهؤلاء الأفراد. وعلى هذا حين يظهر الناس فعلاً - أي ليس مجرد موضوع انعكاسات البطل - يصبح هذا الطابع الفوضوي - الصوفيّ حتمياً. وطالما كانت روح الديمقراطية والحس الشعبي ليست قوية بالقدر الكافي للكتّاب ليعاملوا الانتفاضات الشعبية بوصفها عمليات مستمرة ضرورية وتكثيفات للحياة الشعبية الاعتيادية، وطالما كانوا عاجزين عن تجسيد هذه التكثيفات في قصص إنسانية، فإن هذا النوع من الرمزية الفَتْيَشية يبقى شيئاً لا سبيل إلى تجنبه.

وما يجب تأكيده بهذا الصدد هو أسلوب وصف الحياة الشعبية الموضوعي كذباً، والاجتماعي التصويري إلى حدٍّ ما، الذي يسقط ضحايا له كتّاب لهم شأنهم. ويبدو الممثلون المنفردون للمضطهَدين والمستغَلين كنماذج لجنسٍ بشريّ ثابت من الناحية الاجتماعية التصويرية وليس كشخصياتٍ مستقلة؛ أما حياتهم الخارجية والداخلية فتبدو أنها مستنتجة من مبادئ سوسيولوجية عامة: أي، كيف يفكر نموذج كهذا ويحسُّ... إلخ، في ظروف كهذه؟ ولكن في تأريخ حقيقيّ سابق لحركة شعبية ما، فإن الطريقة المعقدة، المتناقضة والفردية جداً التي يفكر بها المضطهدون فعلاً في وضعهم هي الشيء المهم. إن تصوير اليقظة الثورية للطاقات الشعبية المدفونة، بصدقٍ فني وتأريخي، يجب إظهاره قبل كل شيء.

إنّ عظمة موضوعٍ ما التاريخية الحقيقية تعتمد على العظمة الداخلية للحركة الشعبية التي يصوّرها. وتكمن هذه العظمة الداخلية في القلب من الرواية التأريخية الكلاسيكية. وقد كان الروائيون الكلاسيكيون قادرين على نقل عظمة صادقة جداً وغير مدّعية نقلاً بسيطاً جداً واقتصادياً جداً. وإذا انعدم هذا القلب أو المركز، فسيلجأ الكاتب

حتماً إلى تلك البدائل المشكوك فيها التي بحثناها في سياق الحديث عن فلوبير وكونراد فيرديناند ماير.

ولنأخذ على سبيل المثال تصوير السمات الوحشية والقاسية للعصور الماضية. فمن سوء الطالع أن عدداً قليلاً جداً من الكتّاب حرروا الآن أنفسهم كلياً من الاتجاهات الزائفة للرواية البرجوازية الحديثة. فهم في أحيان كثيرة جداً يبتهجون كل الابتهاج بأوصاف أعمال الإعدام والتعذيب الوحشية... إلخ، غير مدركين أن القارئ سرعان ما سيصبح معتاداً على هذه الأعمال الوحشية - لا سيما في رواية تاريخية - وسيعتبرها بعد فترة قصيرة جداً خصوصيةً ضرورية للعصر محل البحث، وبذلك تفقد كل تأثيرها، حتى ذلك المتعلق بالدعاية ضد وحشية الأشكال الأولى من الحكم الطبقي. وتكمن قوة الروائيين التأريخيين القدامى في أنهم أعطوا مكان الصدارة إلى الصدامات الإنسانية التي انبثقت عن وحشية نظم الحكم المستبدة الطبقية القديمة. وبهذا الشكل، فقد كان في معظم الأحيان من غير الضروريّ إبراز قسوة القانون في التطبيق، ذلك أن وحشيته سرعان ما دفعت القارئ إلى التعاطف مع ضحيته. ولا نذكر إلّا قصة إيڤي دينس في رواية سكوت: **قلب ميدلوثيان**. وطبيعي أن الكتّاب القدامى وصفوا الإعدامات... إلخ، أيضاً، إلّا أنهم فعلوا ذلك بإقلالٍ بالغ وأكدوا دائماً المسلّمات والنتائج الإنسانية وليس الطابع الوحشي - الوصفيّ للإعدامات - أي، الإعدام بوصفه إعداماً. إنّ واقع أن اتجاهات كالوحشية وحتى الإغراب لا تزال غير مغلوبة يعطي دلالة فنية دقيقة على الوضع الحالي للرواية التاريخية المعاصرة في مسيرتها نحو التغلب على التركة الضارة التي خلّفها التطور الأيديولوجي الرأسمالي الأخير.

٣ - الشكل السِيريّ و«مشكله»

تُظهر الروايات التاريخية العصرية المهمة نزوعاً واضحاً إلى **السيرة** أو ترجمة الحياة الشخصية. والصلة المباشرة بين الجانبين في العديد من الحالات هي في أغلب الظن الطراز المعاصر من الأدب المحض التأريخي - السيريّ. ولكن هذه الصلة تكاد لا تكون في الحالات المهمة حقاً أكثر من صلة شكلية. وذيوع الشكل السيريّ في الرواية التاريخية الحالية مردّه إلى حدٍّ ما أنّ أهم أنصاره يرغبون في أن يجابهوا الحاضر بشخصيات نموذجية كبيرة ذات مثل عليا إنسانية بوصفها أمثلة، وبوصفها رواد نضالات الحاضر الكبيرة الذين أعيدوا إلى الحياة.

وعلى افتراض توافر مفهوم العلاقات بين أبطال الرواية الرئيسين التاريخيين والشعب، ذلك المفهوم الذي قمنا بتحليله، فمن الحتمي أن تظهر السيرة بوصفها الشكل المحدد للرواية التاريخية العصرية. وإذا كانت شخصية الماضي الكبيرة المجسد الوحيد حقاً للفكرة التاريخية الكبيرة، وإذا كانت الرواية التاريخية مَعنيةً بما قبل تاريخ الأفكار التي يجري الصراع عليها لحسمها، جاز للكتّاب عندئذٍ، وعلى نحوٍ يمكن فهمه، أن يروا الأصول التاريخية الحقيقية لهذه الأفكار ومعها أصول مشاكل الوقت الحاضر في تطور الشخصيات

التاريخية التي تبنّت وجسّدت أفكار الماضي هذه. ولبعض النقاد المفرطين في **تعجلهم** و«حساسيتهم» عادةٌ في خلق علم جمال جديد ما إنْ يظهر نوع جديد من الكتابة. وهكذا فإن أي مظهر في الأدب يُرفع فوراً ومن دون تمحيص إلى مستوى معيار ملزم للأدب بصورة عامة. وقد خَبِرنا هذا تكراراً من الاتجاه الطبيعي إلى الاتجاه التعبيريّ، ولدينا الآن لحسن الحظ متحف كامل لمثل هذه المعايير الجمالية العقيمة. ومع ذلك، تبرهن الوقائع على أن الأعمال القليلة التي أفلتت من الأزياء الأدبية في عصرنا فعلت ذلك، كقاعدة عامة، **بالرغم** من هذه المعايير. ولا بدّ أن يوحي هذا بالحذر وبإلقاء نظره على التجارب الفنية للجنس البشري خلال آلاف السنين القليلة الماضية. وتوجد كل المبررات لمثل هذا الحذر في ما يتعلق بالطراز الحالي من السيرة. ومهمّة علم الجمال والنقد، في حالة ممارسة واسعة الانتشار مثل استخدام الشكل السيريّ في الرواية التاريخية، لا بدّ أن تكون مجرد فحص نزيه لإمكانات ومحدوديات الشكل. وأيّ تقنينٍ فنيّ للممارسة الحالية عديم الفائدة سواء للنظرية أو الممارسة. وإذا استنتجنا المعايير الجمالية لاتجاه معين من مجرد الأعمال المنتسبة إلى هذا الاتجاه، إذن فهي لم تعد معايير. وأي شخص جماليّ يخشى أن يعالج مسألة المعايير، أي مسألة صحة اتجاه أو نوع أدبي معين، فهو قد تخلى عن علم الجمال.

إذن فلننظر إلى الممارسة الأدبية بصورة أوسع نوعاً ما، ولنتفحص كيف تناول كتّاب الماضي الكبار مشكلة السيرة، وإلى أي حد استخدموا الطريقة أو الطرح السيريّ في فنهم. ولربما كانت ممارسة غوته الممارسة الأكثر إفادةً هنا، وعلى وجه الخصوص لأن غوته صوّر مشاكل معينة من حياته بالذات كسيرةٍ صريحة وكمادةٍ لرواياته في آن واحد. ويحتوي كتابه: **الشعر والحقيقة** مادة كل من **آلام ڤارتر** **وتلمذة**

ڤيلهلم مايستير. وإذا ما استقصى المرء هذه الأعمال من بدايتها وجد أنها تختلف عن العمل السيريّ. وبما أن بين أيدينا الآن النسخة الأولى من **ڤيلهلم مايستير**، نستطيع أن نرى بالضبط كيف أنها سيرة ذاتية أكثر جداً مما هي في النسخة النهائية.

إن أسباب هذا الاتجاه بعيداً عن العمل السيريّ يمكن رؤيتها بسهولة. فالحياة الأكثر وعياً وتخطيطاً مملوءة بالحوادث التي لا يمكن تصويرها. وتقع سمات معينة بطريقة لا يمكن تجسيدها بشكل حسيّ. ولكي يعطيها المرء نفس الأهمية كما في الواقع، كان عليه أن يبتدع مجموعة جديدة كاملة من الظروف. ولا يتطابق دائماً المظهر الخارجي للصدامات الدرامية مع مغزاها الداخلي. فأحياناً تؤدي صدامات ذات أهمية ضئيلة بحد ذاتها إلى عواقب تراجيدية، وأحياناً لا تقع في الحياة إطلاقاً التراجيديا التي كانت ستكون التعبير الكافي الوحيد لاصطدام ما، ويكون الصدام فاتراً ويؤدي إلى نتائج مهمة فقط من النواحي السيرية أو النظرية أو الإبداعية، ولكنه لا يؤدي إلى دراما قابلة للحياة. والناس الذين يتعامل معهم بطل سيرةٍ ذاتيةٍ متطور يأتون ويذهبون مصادفة، والتاريخي الخارجي لعلاقات الناس بعضهم ببعض لا يتطابق في الواقع أبداً مع أهميتها الداخلية أو الدرامية أو الملحمية. ولهذا السبب قال هيغل بإنصافٍ تام للملحمة التي تُركّب حول السيرة: «في السيرة من المسلّم به أن الفرد يبقى هو ذاته، إلّا أنّ الأحداث التي هو منغمرٌ فيها يمكن أن تقع على نحوٍ مستقلٍّ تماماً وتُبقي على الموضوع فقط بوصفه نقطة ارتباطها الخارجية والصدفية تماماً».

وإذا قارن المرء **ڤارتر** بقصة لوتي بَفْ في السرة الذاتية، استطاع أن يرى بوضوح ماذا أضاف غوته في الرواية، حيث خلّف وراءه، بوصفه كاتباً، العمل السيريّ. وفي **ڤارتر** أدخل العنصر الاجتماعي

على الصراع ورفع صدام الحب إلى صعيد تراجيدي. وبكلمة، إن كل شيء يعطي **ڤارتر** تأثيراً مضيئاً وجدة أو طراوةً أبدية هو غير صحيح من الناحية السيرية. وما من سرد سيريّ لقصة لوتي بَفْ كان بإمكانه أن يبلغ من بعيد عظمة ڤارتر الشعرية، لأن عناصر هذا الشعر تكمن في معايشة غوته هذه القصة، ولكن ليس في القصة نفسها كما حدثت فعلاً. ولكن حتى عندئذ لم تكن هذه إلا عناصر وبدايات في تجربة غوته. فقد كان الأمر لا يزال يتطلب قدراً هائلاً من **الابتداع** الشعري، وإكمال وتوسيع وتعميق مهمة التعميم، قبل أن تتمكن قصة وشخوص **ڤارتر** من التكوّن في الشكل الذي نعرفه اليوم.

هذا هو الموقف العام للكتّاب الكبار في ما يتعلق بالواقع بصورة عامة وبالتالي بواقع حياتهم ذاتها، وبسيرتهم ذاتها. وبما أن الواقع إجمالاً أغنى وأكثر تنوعاً دائماً من حتى أغنى الأعمال الفنية، فما من تفصيل، قصة... إلخ، كيفما كان أحدهما مستنسخاً بدقة، وموثوقاً من الناحية السيريّة، ومهما يكن حقيقياً، يستطيع بحال من الأحوال أن يتنافس مع الواقع. وإذا رغب المرء في أن يعيد خلق غنى الواقع، وجب عليه إعادة صياغة كامل سياق الحياة، كما يجب أن تتخذ كتابته تركيباً جديداً كلياً. وإذا كان ممكناً أن تستخدم هنا التفاصيل، والقصص... إلخ، الموثوقة من الناحية السيريّة، كما هي، فسيكون ذلك مصادفة حسنة الطالع بشكل خاص - بالرغم من أنها حتى في هذه الحالات لا يمكن تركها كما هي، لأنّ محيطها، وما أتى قبلها وبعدها، سيكون قد تغير تغيراً حاسماً، وستقوم هذه التغيرات بتحويل النوعية الفنية للقصة السيريّة.

إنّ هذه حقائق معروفة جداً، ويمكن أن تراقب في ممارسة أهم الكتّاب. ومع ذلك فهي لا تعطي إلا المقدمات العامة للمشكلة التي تهمنا بوجه خاص: أي مسألة ما إذا كان ممكناً، وبأية طريقة،

التصوير السيريّ **للرجال العظماء** في التاريخ. إنّ غوته يصور عدة أشياء في **ڤيلهلم مايستير** ويسردها في شكل سيرة ذاتية فيما بعد في **الشعر والحقيقة**. وهو يجعل من ڤيلهلم مايستير ممثلاً لهذه الاتجاهات في الحياة، وهي الاتجاهات التي كانت حاسمة بالنسبة لشبابه ولتطوره إلى مرحلة الرجولة، ممثلاً لتلك الاتجاهات بين أفضل جزء من الشبان البرجوازيين في منعطف القرن الثامن عشر الذي أدى إلى ازدهارٍ جديدٍ للاتجاه الإنساني. وكشخصية من هذا النوع، يحمل ڤيلهلم مايستير العديد من السمات الشخصية لغوته نفسه، ويحتوي تطوره قصصاً لا تحصى من حياة خالقه. ولكن غوته، عدا هذه التغيرات الجوهرية، التي حللنا تواً طبيعتها في حالة **ڤارتر**، يقوم بتصحيح واحد آخر في صفة بطله: إنه يجرده من **العبقرية** الغوتية. ويفعل غوتفريد كيللر الشيء نفسه في رواية سيرته الذاتية الأعمق: **هنري الأخضر**. ولماذا؟ لأن كلا الفنانين الروائيين الكبيرين - غوته وكيللر - رأيا بوضوح بأن بالتصوير السيريّ لعبقرية ما، والسرد السيري لتطور رجل ذي عبقرية ولمنجزاته، يتضارب مع وسيلة التعبير الخاصة بالفن الملحمي.

ولربما اضطر المرء إلى تصوير نمو الشخص العبقري بطريقة دراسة **تاريخ تطوره**، أي بطرح وسرد ووصف... إلخ، حقائق وقصص من حياته، وهذا ينطوي دائماً على نوع من «التبسيط أو القطع»، كما سنبين هذا قريباً بالتفصيل. وذلك أنّ ظروف الحياة التي تكشف فيها عن نفسها صفةٌ من صفات العبقري، والتي تتوقد فيها العبقرية، وتظهر منجزات العبقري لأول مرة (من وجهة نظر سيريّة - نفسية)، لا تقوم في الحقيقة بأكثر من تهيئة مناسبة أو فرصة خاصة يمكن بمقابلتها الكشف عن هذه الصفات أو المنجزات. والصلة بين المناسبة والإنجاز لا يمكن أن تفعل أكثر من الظهور بمظهر الصدفيّ حتى في أفضل التصويرات. ولن يتبدد الطابع الموضوعي للصلة الصُّدَفية

بالخلق الأدبي. وكلما كان عمل الكاتب أفضل، أي كلما صور على نحو أصدق المناسبة المعنية على أساس المادة المفحوصة بعناية والمختارة من الحياة المفترضة، ظهر طابعه المناسبيّ والصُّدَفيّ موضوعياً بمظهر أكثر إثارةً للملاحظة والدهشة.

وإذا نفينا إمكان تصوير العبقري بالأسلوب السيريّ - النفسي، والتاريخي - التطوري، فنحن بالتاكيد لا ننفي إمكان تفسير العبقرية بطريقة تاريخية - تطورية، كما لا نريد أن نحيط العبقرية بلغز استحالة التفسير. بل على العكس، نحن ننكر أن هذا النوع من التصوير ممكن لأننا نعلم كم يرتبط الإنسان ذو العبقرية ارتباطاً واسعاً جداً بحياة زمانه الاقتصادية - الاجتماعية، والسياسية والفكرية بأجمعها، وبنضال الحركات الكبيرة، والصراعات الطبقية، وتطور تراث عصره الماديّ والفكري... إلخ، وبأنه يثبت عبقريته بالأصالة التي يوسع بها ويركز ويعمم تلك الاتجاهات الأهم في حياة عصرٍ ما.

إلّا أنّ هذه **الصلة** بالضبط هي التي لا يمكن جعلها واضحة **مباشرةً** في الحقائق والأحداث السيريّة التي يجب أن يعمل معها كاتب السير أو كاتب السيرة الذاتية **الفنيّ** بوصفه **خالق** الشخصية. ولا يمكن الكشف عن هذه العلاقات إلا على أساس **تحليل** واسع وعميق ومعمّم جداً لعصرٍ ما. ولا يقتصر الأمر على وجوب **استقصائها** بوسائل علمية، بل بالوسائل العلمية **فقط** يمكن طرحها على نحو يفي بالمرام. وإذا نظر المرء إلى «**الشعر والحقيقة**» لغوته في ضوء هذه العلاقات، لأدرك أن غوته كلما أراد أن يوضح تطابقاً ما بين نفسه وحركات عصره الكبيرة خلال مراحل معينة من تطوره تخلى عن طريقة الحكاية أو القصة. وفي كل حالة من هذا القبيل يستخدم غوته الوسيلة العلمية، التاريخية، لأعلى الأنواع فكرياً وفنياً.

إن أسلوب المعالجة العلمية هذا، بوصفه طريقة أو منهجاً، يحتاج

إلى تأكيد خاص جداً في أيامنا نحن. والسبب هو أنه أصبح أسلوباً ذائعاً على نحو متزايد، الازدراء بالطريقة العلمية بنوعٍ من النسبيّة المتعالية؛ بينما يجري إقرار المنجزات العلمية المعترف بها بتتويجها بلقب «فن». وطبيعيّ أن الأعمال المهمة في العلم التاريخي غالباً ما استخدمت الوسائل الفنية أيضاً. وهذا لا يعني مجرد نثر جيد ومعبر، إنه يعني وصفاً ذكياً، طرحاً مجسداً، سخريةً وهجاءً قويين... إلخ. وما من واحدٍ من هذه سيقوّض الطابع الأساس للنهج العلمي، الذي مهمته كشف العلاقات وفقاً للقوانين الموضوعية التي تحكمها. ومصائر الأشخاص المنفردين، **المجربة بوصفها مصائر فردية، لا تستطيع** أن تقدم وسيلة لإيضاح العلاقات والقوانين الموضوعية. ولخلق صورةٍ تأريخية جيدة حقاً لشخصٍ مهم يحتاج المرء إلى إظهار فرادته الشخصية، سيمائه الفكرية، فرادة منهجه، المغزى الموضوعي لهذا المنهج في سياق أهم الحركات التي تقود من الماضي إلى المستقبل، والتي يقف عند مفترقات طرقها والتي أسهم بتطورها بشكل أصيل - وهي جميعاً يجب أن تُظهر في شكل معممٍ جداً، ولأنه معمّم فهو ملموس علمياً، مستخدماً الطريقة العلمية الصحيحة.

إن هذا سوف ينتج مستوى من الكتابة عالياً جداً، ولكنه ليس فناً. ومن جوانب عصرنا الكوميدية هو أن الثناء الوحيد الذي يستطيع المرء العثور عليه لأعمال من أمثال كتاب هيغل: **علم ظاهرة الروح** وكتاب ماركس **الثامن عشر من برومير** هو أن يضعها في نفس صنف مؤلفات آرثر سنيتزلز أو جيمس جويس. وهذا ليس فقط ثناءً أكثر مما يرقى إليه شك على المنجزات العلمية - إنه أيضاً علامة للتفهم المتناقض لمبادئ الفن الحقيقية.

وسنأخذ مثالاً مميزاً لنوضح المهام التي تواجه سيرة علمية لرجل ذي عبقرية. فقد كان من أهم نقاط التحول في تأريخ المعرفة وصف

ماركس السلعة الوحيدة التي يستطيع العامل الأجير أن يبيعها بأنها «**قوة** عمل» بدلاً من «العمل». وبالنسبة لأي كاتب حقيقي لسيرة ماركس، ستكون إحدى مهامه الرئيسة الكشف عن الطريق الذي أدى إلى هذه البصيرة الرائعة التي ثوّرت علم الاقتصاد. وسيترتب عليه أن يبين الحد الذي بلغه الاقتصاد ما قبل الماركسي في هذه المسألة، والتناقضات التي أصبح متورطاً فيها نتيجة عدم وضوح صنف «العمل» والأسباب الاجتماعية لهذه المحدوديات. وفي ذات الوقت، كان سيترتب عليه أن يبين، مقابل المادية السيريّة من حياة ماركس وعمله، كيف تطورت هذه المشكلة حتى بلغت صيغتها الواعية والواضحة، وأية فترة طويلة كان لا يزال ماركس يستخدم فيها مفهوم «العمل» خلال شبابه ليس حرفياً فقط بل من حيث المعنى أيضاً، حيث يبدأ يعزو معنى جديداً وغنياً ودقيقاً إلى الكلمة القديمة حتى يتكشف الطريق بصورة كاملة. ومع ذلك، فحتى على افتراض أن المرء عرف بالضبط اللحظة التي توصل فيها ماركس إلى صياغته، فإن طرح هذه اللحظة ما كان يمكن أن يكون له أكثر من أهمية عابرة. وذلك أن الاكتشاف نفسه كان ضرورة من ضرورات الصراع الطبقي بين البروليتاريا والبرجوازية، وهو صراع تطلّب الكشف عن الطابع الحقيقي للاقتصاد الرأسمالي - ومهّد بالتالي الطريق لفهم كامل لجميع أشكال الاقتصاد. ومن وجهة نظر هذه الضرورة الموضوعية فإن مسألة ما إذا كان ماركس قد توصل إلى صياغته في محادثة مع إنجلز، في تمشيه في مكتبه أو في مكان آخر، مسألة مصادفة صرف.

إنّ كل سيرة لشخص مهم ستحتوي عدداً كبيراً من هذه المشاكل. والأدب المحض السيريّ الحاليّ يجد متعةً بالغة في صور «المناسبات» المنفردة، تلك الصور الزائفة فنياً و«المعمقة» نفسياً، بدلاً من إظهار العلاقات الاجتماعية الكبيرة وانعكاسها في العلم والفن. ومقابل هذا

يجب أن نؤكد بكل قوة ضرورة طرح العلاقات الموضوعية الكبيرة. وعلينا أن نقول إنه لا يوجد أيّ طريقٍ يؤدي من تفاحات شيلر الفاسدة إلى **ڤالينشتاين** أو من **قهوة** بلزاك السوداء، وتمثال نابليون النصفيّ، وثوب الراهب وعصا المشي إلى **الكوميديا البشرية**... إلخ.

ولكن حتى «أعمق» التحليلات النفسية لمختلف حالات الحب والصداقة لدى الرجال العظماء لا تساعدنا في الواقع على فهم أعمالهم على نحو أفضل بأي شكل من الأشكال. بل على العكس، فبقدر ما يتعلق الأمر بالعلاقات الإنسانية المهمة فعلاً، تُفَسر هذه الأعمال بالعلاقات الموضوعية الكبيرة على نحو أفضل بكثير مما تفسرها النفسية السيرية الصرف. وكانت صداقة ماركس وإنجلز قد صاغتها الضرورات الموضوعية لحركة الطبقة العاملة الثورية. وكان تفاني كليهما بصورة تامة لتحرير البروليتاريا، وعبقريتهما في إيجاد النظرية الثورية وتوسيعها، وفي قيادة حركة الطبقة العاملة الثورية، هما اللذان أعطيا صداقتهما ذلك العمق الإنساني والوحدة التي لا تنفصم والتي تهزنا هزّاً. وكلما عرفنا عن كثب هذه العلاقات الموضوعية ومحتواها الماديّ، استطعنا أن نستوعب على نحوٍ أعمق الطابع الإنساني للصداقة بين ماركس وإنجلز. وذلك أننا فقط بفهم هذه العلاقات نستطيع أن نفهم حقاً الدور الشخصي الذي لعبه كل منهما في عمل حياتهما المشتركة والطابع التكاملي، على نحو سعيد جداً، لتعاونهما. والوقائع الشخصية في حياتهما، تلك الوقائع التي نقلت إلينا، تقدم إضافة مهمة جداً إلى هذه العلاقات. إلّا أنّ من الوهم الاعتقاد بأن المرء يستطيع أن يبدأ من هذه الحقائق الحياتية المنفردة وينتج صورةً فورية للعلاقات الكبيرة.

ونحن نكرر: إن الحقائق المتعلقة بحياة رجلٍ عظيم ما تخبرنا في أحسن الحالات عن المناسبة الخاصة التي أنجز فيها شيءٌ عظيم ما،

إلّا أنّها لن تعطينا أبداً السياق الفعلي، السلسلة الفعلية للأسباب التي لعب من جرائها هذا الإنجاز العظيم دوره في التاريخ. وبمقدور المرء أن يعترض على هذا على أساس أن الروائي التأريخي، أيضاً، لا يستطيع أن يصور أكثر من المناسبة الخاصة التي ينجز مقابلها أبطاله مآثرهم. إلّا أنّ هذا الاعتراض يتغاضى عن الفرق في علاقة الصدفة بالضرورة في الحالتين. فمما يميز الحياة الإنسانية أنّ المناسبات التي تنتج أهم المشاعر أو التجارب أو المآثر صدفية. ولكن، إذا كان الطابع الفعلي للشخصية الأدبية المعنية قد تم الكشف عنه في مأثرة هذه الشخصية، فعندئذ، وبالرغم من أن مناسبة المأثرة تبقى صدفية، فهي تحتل بالضبط المركز الذي سيُطْلَب منها في الواقع. والسبب هو أن واقع أن الضرر ورة تؤكد نفسها عبر صدفٍ من هذا النوع، هو جزءٌ من الحياة.

ومع ذلك، سيحافظ الكاتب الحقيقي على النِّسَب الصحيحة حتى في هذه الحالة. أي، إنه قبل إدخال المناسبة سوف يوضح القوى الاجتماعية التي تضم شخوصه إجمالاً، وفي نفس الوقت يبيّن الصفات النفسية للشخصية الخاصة محل البحث. وعندئذ سوف تُترجم العلاقة بين الاثنين من جانب المناسبة إلى المأثرة. وهكذا سوف تحتل المناسبة مركزاً في سياق الحياة المعني متلائماً مع مركزها المماثل في الواقع الموضوعي. وفي نفس الوقت، وكما هو طبيعي في الأدب، ستجعل الضرورة ظهورها أكثر وضوحاً وتعمداً مما يقع عادة في الحياة.

والأمر مختلف مع إنجاز تأريخي ما، طبيعتُه أن يأخذ الجنس البشري خطوةً إلى أمام في حقل معين. إن هذا هو ما يعطي كل إنجاز تاريخي كبير طابعاً موضوعياً وضرورياً. وصفته الجوهرية هي أنه يتفق مع الواقع الموضوعي اتفاقاً أغنى وأعمق من هذه الخطوات الأمامية

السابقة. وإذن، تكمن أهميته في هذا المحتوى الموضوعيّ، وكما بيَّنا، لا يمكن فهمه إلّا إذا كشف النقاب عن العلاقات الموضوعية المحيطة به. وإذْ تُجابَه المناسبةُ الفورية بهذه العلاقات فهي تفقد كل ما فيها من قيمة. أمّا ما إذا كنا على علم بها أو لم نكن فليس لذلك من أثر، سلباً أو إيجاباً، في معرفتنا عن العلاقة الفعلية. وهذا بينما لا يمكن، في الأحداث التي تقع في مجرى الحياة الطبيعي، الاستغناء أبداً عن معرفة المناسبة في جمعها الصحيح بين الصدفة والضرورة لفهم المأثرة.

وهنا نرى السبب الرئيس في أن منجزات رجال التاريخ العظام **كمنجزات**، أي كأعمال، لا يستطيع أن يبلغها الأدب. وقد قال غوته مرةً عن مهمة الشاعر:

وحين يكون الإنسان أخرس في سكرات موته
أعطاني الله صوتاً لأقول كم أنا أعاني.

وطبيعي أن الأمر ليس مجرد مسألة معاناة، إذا أردنا تعريف رسالة الشعر. ومع ذلك، يصف غوته مهمة الشعر الرئيسة وصفاً صائباً - وهي مهمة لا يستطيع إلّا هو تأديتها: فهو ينقل إلى جميع مظاهر الحياة صوتاً أكثر تميزاً، أكثر اتساقاً، صوتاً يمكن فهمه على نطاق أوسع، وفي جوهره أصدق، وأقرب إلى جوهر الحياة مما تملكه هذه المظاهر في الحياة نفسها. ولهذا السبب بالضبط، يكمن الإنجاز العظيم وراء متناول الأدب. والكاتب لا يستطيع أن يوضحه إلى أي حدٍّ أكثر مما هو عليه. إنه يستطيع أن يبين كيف هو مرتبط بالحياة والتأثير الذي له في الحياة، إلّا أنه لا يستطيع أن يرسم العمل. وقد تكون مهمة أدبية ذات شأن هي تبيان كيف أن الناس زمن اضطهادات الكنيسة توجهوا بشجاعة إلى المقصلة، وتحملوا بشجاعة عذابات

محاكم التحقيق في سبيل حقيقة العلوم الناشئة حديثاً، في سبيل حقيقة مشروعية الكون القائم بذاته. كما سيكون من المهام الأدبية المهمة تبيان الأسس الإنسانية والفكرية والمعنوية لمثل هذا السلوك. وفي مثل هذا التصوير ستشرق الأهمية التاريخية - العالمية لمنجزات كوبرنيكوس وكيبلر وغاليليه في ضوء لم يحلم به أحد من قبل. ولكن حتى أعظم الكتّاب (وأكثرهم تضلعاً في العلم) لم يكن بمقدوره أن يضيف شيئاً إلى قانون غاليليه عن الأجسام الساقطة. لقد كان يستطيع مجرد أن يدخل هذا القانون في عمله.

ولهذا السبب، صوّر دائماً كتّاب الماضي الكبار، الذين عرفوا إمكانات ومحدوديات الأدب، منجزات الأشخاص الكبار **بتأثيراتها**. وبنفس الطريقة، كان كل كتّاب الماضي الملحميين الكبار يصورون دائماً الجمال بتأثيراته - من هيلين طروادة لهوميروس إلى آنا كارنينا لتولستوي - وليس بوصف مباشر إطلاقاً. وقد قال غوته مرةً عن فتح طروادة بأنه لا يمكن تصويره، «وكلحظة إنجازٍ في مصير عظيم»، فهو «لم يكن ملحمياً ولا تراجيدياً، وفي معالجة ملحمية حقيقية لا يمكن أن يشاهد إلّا من مسافة بعيدة إما من الأمام أو من الخلف». ومنجزات الأفراد التأريخيين الكبار لها أيضاً هذا الطابع من التحقيق.

إنّه لتحيّزٌ عصريٌّ الافتراض أن الموثوقيّة التاريخية لواقعةٍ ما ستضمن فاعليتها أو تأثيرها الشعريّ. ويتعزز هذا التحيز عندما تكون المسألة متعلقة بأقوال ووقائع في حياة رجال تحبهم الجماهير وتحترمهم بحق. وإنه لأمرٌ يمكن فهمه تماماً أن تتوق جماهير العمال المحررة في الاتحاد السوفياتي إلى تفاصيل حية وشاملة ومثيرة عن حياة زعمائها المحبوبين والمحترمين، ماركس، إنجلز، لينين وستالين. وهذه الرغبات يمكن ويجب أن تُلبى. إلّا أنّها لا يمكن أن تُلبى إلا عن طريق سِيَرٍ **علمية** على مستوى أدبيّ عالٍ، وكاملٍ فكرياً،

وشعبيّ في ذات الوقت. وذلك أنه فقط في العلاقات الموضوعية الكبيرة، المطروحة بشكل علمي، ستظهر على نحوٍ إنسانيّ أيضاً السمات التي من أجلها يُحَبّ هؤلاء الرجال ويُحترمون. وما من تجميع لوثائق صحيحة يستطيع بأي حال أن يلبي هذه الرغبات، مجرد رغبات الجماهير.

وإذا أراد كاتب أن يصوّر ماركس، مثلاً، فماذا ستكون النتيجة؟ إنّ ماركس سيمشي بصورةٍ مستقيمةٍ جيئة وذهاباً في غرفته، كما نعرف ذلك من ذكريات لافارغ، وسيدخن سيجاراً، وستكون منضدته مكسوة بكتبٍ ومسودات مبعثرة (انظر مرة أخرى لافارغ، ليبكنيخت... إلخ). وكل هذا سيكون صحيحاً من الناحية التأريخية، ولكن هل سيجعلنا أقرب إلى شخصية ماركس العظيمة مما نحن عليه؟ بالرغم من موثوقية كل السمات الفردية، فإن هذه الدراسة يمكن أن تكون دراسة أيّ باحث عادي أو سياسيّ سيّئ. ومن المسلّم به أن الكاتب سيجعل ماركس **يتكلم** أيضاً. ومرة أخرى، علينا أن نحصل على نص موثوق - مقتبسات، مثلاً، من الرسائل الموجهة إلى كوغلمان. وستكون، طبعاً، الأفكار المعلنة صحيحة وذات مغزى ومهمة، إلّا أنّ أصلها في المحادثة المعنية، وطابعها بوصفها مظاهر فكرية لحياة ماركس لا يمكن أن تظهر مقنعة. وهي في سياقها الأصلي أقوى بحد ذاتها وأكثر مباشريةً إنسانياً مما يمكن أن تكون في أي إعدادٍ أدبيّ كهذا.

والآن فلنأخذ مثلاً معاكساً. إن كتاب لينين **الدولة والثورة** يتضمن عدداً كبيراً من المقتبسات عن ماركس، إلّا أن من الواضح أنه لا يوجد أي شيء «أدبي» من بعيد بالمعنى الحديث في أسلوب لينين الصريح في الطرح. ومع ذلك، يحصل قارئ هذا العمل الرائع على انطباع قويّ عن شخصية ماركس السياسية والثقافية. ولماذا؟ لأن لينين يلخص وجهات النظر الرئيسة للثورات الأوروبية في القرن التاسع عشر

بطريقة رائعة نظرياً، وملخصة بوضوح، وشعبية، وهذا يمكّننا من أن نلقي نظرة، إذا صح التعبير، داخل الورشة الفكرية لمؤسس الاشتراكية العلمية. فنحن نرى كيف أن الأحداث الثورية الكبيرة تجعل تفكيره خصباً في المسائل المركزية الخاصة بالثورة، وكيف أن تعميماته الجريئة والصحيحة دائماً تكشف عن اتجاهات التطور التاريخي التي لا تزال مخفية، وكيف أن نفاذ بصيرته في الواقع يسبق بشكل نبوئي التطور التاريخي. ومثل هذا الطرح، ولكن مثله فقط، يبرز الأهمية الإنسانية لشخصية ماركس التي يجب ألا تفصل عن عظمته بوصفه مفكراً وسياسياً. ومن غير المشكوك فيه أنها مهمة علمية وأدبية رئيسة أن تكتب سير القادة الكبار للنضال البروليتاري التحرري، تلك السير التي تتطابق فعلاً مع هذه المطالب، والمطالب فحسب، التي تتوجه بها الجماهير. ولكنها لا يمكن أن تُستبدل إطلاقاً بأدبٍ محض سِيَريّ، بحشر حقائق سيرية موثوقة في الروايات. وتحتوي سيرة ماركس التي كتبها فرانتس ميرينغ عدة أخطاء ومحدوديات أيديولوجية. ومع ذلك فهي تتيح للمرء أن يعرف شخصية ماركس الإنسانية على نحو أكثر وضوحاً وكفايةً مما تسمح به أية معالجة أدبية محضة.

ولنوضح هذا بمثل آخر استشهدنا به في الجزء الأول من هذه الدراسة - المقطع الجميل من مؤلف لينين: **هل سيحتفظ البلاشفة بسلطة الدولة؟** إنّ مثال التأثير الذي تمارسه ملاحظات عامل من العمال بصدد الخبز الأفضل في أعقاب انتفاضة تموز ١٩١٧ ليس فقط حجة مقنعة جداً في سلسلة فكر لينين، بل هو يلقي أيضاً ضوءاً رائعاً على نحو غير معهود داخل ورشة عقله، جاعلاً من قائد ثورة أكتوبر الكبرى قريباً جداً منا بطريقةٍ إنسانيةٍ وشخصية. فنحن نرى فجأة بهذا المثال كيف راقب لينين مراقبةً حساسةً الوقائع التافهة جداً ظاهرياً في حياة الناس العاملين، وبأية سرعة خاطفة ودقة استخلص استنتاجات

معممة بعيدة الأثر من هذه التجارب. ولكن دعنا لا ننسى أن الأثر القويّ لهذا المقطع مردّه أن لينين بناه ضمن سلسلة حججه التي لا يمكن كسرها علمياً. وصحيح أن المقاطع ستكون صحيحة وعميقة تماماً بغير الملاحظات التي تسبقها وتعقبها، ولكنها ما كانت لتملك هذا التأثير المباغت، المثير، والإنساني حقاً.

إن لهذا الحدث عند لينين أثراً كاملاً جداً. ولكن لو كان كاتب قد أُغري بتصويره بأسلوبٍ أدبيّ محض فماذا كان سيتوافر لدينا؟ وصفٌ للغرفة، وجوّ للعمل. المنضدة ستكون منصوبة، الزوجة تجلب الخبز، والرجل يدلي بملاحظاته عن نوعيته الجيدة في سياق انتفاضة تموز - وعندئذ ستأتي «فجأة»، كطلقة مسدسٍ، تأملات لينين العميقة والصحيحة. وما كان في نص الكراس الأصلي مثيراً إنسانياً وملهماً فكرياً سيصبح الآن قطعة مونتاج سخيفة. هل يمكن، إذن، أن يُصوَّر العبقري، رجل التاريخ العظيم، فنياً بحال من الأحوال؟(*) عن هذا

(*) ملاحظة (كتبت في ١٩٥٣). اليوم، ربما اعترض شخص على الملاحظات السابقة بإشارته إلى تصوير توماس مان لأدريان ليڤيركوهين في روايته: فاوست. ولا بد أن أكون أنا آخر من يشك في إنجاز مان الفريد؛ في خلقه الفردي والنمطي معاً، لشخصية موسيقي بارز من وجهة نظر حياته الفنية (قارن: دراساتي عن توماس مان). إلّا أنّ على المرء ألا ينسى أبداً بأن ليڤيركيوهن قد رسم من وجهة نظر «**مشكله**» (النمطي)، ليس بوصفه عبقرياً بل بوصفه **موهبة** كبيرة **مجهضة**. وهكذا فليس الأصل هذا «المشكل» المصور تصويراً لا يضارع أية صلة نفسياً بالمسألة التي كنا نعالجها هنا، أي الأصل المصور سيرياً الخاص بالعبقري. كما يجب أن يضاف إليه، بالمناسبة، أن أسلوب توماس مان السيري يتضح، إذا ما درس عن كثب، بأنه أبعد ما يكون عن السيري. ولم تنطلق العلاقات التركيبية المشتركة بين حياة وعمل أندريان ليڤيركيوهن إلا في ذات الحالات غير الثابتة والنادرة جداً من مناسبات خاصة في حياته. وبصورة رئيسة، فإن أصل مراحل التطور في الشخصية المركزية وأعمالها وأزماتها هو طرح مان الواسع والمدرك بعمق، للحياة الاجتماعية

السؤال، أجبنا إجابة واضحة وبالإيجاب في الفصلين الأولين من هذا الكتاب. وقد بيّنا أن لـ«الفرد التاريخي - العالمي» مكانه العضوي في الرواية بوصفه شخصية ثانوية، وفي التراجيديا بوصفه الشخصية الرئيسة. وآراؤنا الحالية في استحالة التصوير الملحمي - السيريّ لا تتناقض مع هذا، بل هي في الحقيقة تؤكده من زاوية مختلفة، سلبية. إذْ لماذا كان هذا التصوير ممكناً عند كتّاب الرواية التاريخية والدراما التاريخية الكلاسيكيين؟ كان السبب هو أنهم صوّروا الرجال العظام على أساس رسالتهم التاريخية الملموسة، على أساس إجمالي العوامل الحاسمة الاجتماعية - التاريخية الموضوعية. وقد رأى كتّاب الفترة الكلاسيكية، نتيجة تجاربهم الاجتماعية الواسعة والعميقة، مهمة الرجل العظيم في التاريخ رؤية واضحة (مهما يمكن أن يكونوا مخطئين أحياناً في أحكامهم النظرية في هذه المشكلة). ومن هذه التجارب، صوّر كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيون صداماتٍ في التاريخي الإنساني كبيرةً ومملوءة بالأزمات، وظهر «الفرد التاريخي - العالمي» في أعمالهم شخصية كبيرة لأنه جسّد حسياً في شخصه هو القوى الاجتماعية المتصادمة. ومن هذه التجارب، رسم كاتب الرواية التاريخية الكلاسيكي صورة عريضة وغنية للحياة الشعبية، وطرح «الفرد التاريخي - العالمي» بوصفه التركيز والتجسيد الأعلى للاتجاهات المهمة في انتقال مهم في الحياة الشعبية. وينشأ حسم وأصل «الفرد التاريخي- العالمي» عند كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين استناداً إلى الكشف عن هذه الاتجاهات وتوسيعها. ونحن نعيش في هذه

التي تنمو منها - تاريخياً وعلى نحو موضوعي - الأعمال، الأزمات... إلخ. وكذلك يعمل التعاقب الزمني المزدوج في الرواية على إيضاح **هذه** العلاقات: فتأملات زيتبولم وهو يكتب سيرة ليڤيركيوهن تلقي ضوءاً تاريخياً حقيقياً على الأصل التاريخي الفعلي من وجهة نظر النتائج.

الروايات الطريق الموضوعي للتطور الاجتماعي - التاريخي الذي يكون السبب في أن يصبح كوتوزوف أو بوغاجوف أو كرومويل أو ماري ستيوارت في نقطة معينة مراكز قوة تتحد فيها القوى الاجتماعية لأزمة من الأزمات. (وتجدر الملاحظة أن «الفرد التاريخي - العالمي» لا يحتاج بأي حال إلى أن يكون عبقرياً).

وبهذه الطريقة فقط، يمكن التعبير عن الجديد، عن الخاص نوعياً الذي يمثله «الفرد التاريخي - العالمي». ونحن نعيش، في الأشكال الأكثر تنوعاً، حركة القوى الشعبية في اتجاه معين، ونعيش عجزها عن أن تدرك إدراكاً كافياً محتوى هذا الاتجاه، وضعفها في إنجاز المآثر اللازمة لتحويل هذا الاتجاه إلى واقع. وحين يظهر «الفرد التاريخي - العالمي»، ثم - وفقاً للظروف التاريخية الملموسة وتكيّفه الشخصي - يجد جواباً عن هذا السؤال ويترجمه إلى حركة، فعندئذٍ، وعندئذٍ فقط، يصبح واضحاً لنا أصل ما هو جديدٌ تاريخياً. وهذا ما ينطبق، في ذات الوقت، على دور الرجل المهم ضمن هذا التطور.

وفي هذا النوع من التصوير، تأخذ المناسبة التي تعبِّر قولاً وعملاً عما هو جديد مركزاً يتطابق مع طابعها الفعلي. وصدفيتها لا تُزال أو تُصفى. إلّا أن صدفية بطل المناسبة ليست أكثر من الصدفية الثابتة في أي حدث فردي في الحياة الإنسانية: ومع ذلك يوجد هذا الحدث الفردي في علاقة عضوية - تاريخية مع تلك السلسلة من الأحداث المنفردة التي هي بحد ذاتها صدفية بالمثل والتي يؤكد فيها وعبرها نفسه دائماً إجمالي الضرورة التاريخية. والضرورة نفسها تنتجها الوحدة الاجتماعية - التاريخية الداخلية المعقدة للحركات الشعبية بالإضافة إلى العلاقات المباشرة والنفسية. والمناسبات المنفردة التي تقوم بمهمة رسم المراحل المختلفة التي تكشف فيها الضرورة التأريخية عن نفسها لا يلزم أن يرتبط بعضها ببعض بصورة مباشرة.

وليس ضرورياً إلّا أن يجعل الحدث، في مسالكه المعقدة وصعبة الحل، الجدلية الداخلية لهذا التطور واضحةً لنا.

إن من اليسير أن نرى أية كوابح أيديولوجية تعمل ضد هذا النوع من التصوير لدى الكتّاب العصريين. إنّ تطور الرأسمالية يبعد حتماً الكتّاب عن الحياة الشعبية، وهم يرون استجلاء قوى المجتمع الرأسمالي الفعالة الداخلية أمراً يتزايد صعوبة، ونتيجة لذلك يأخذ نفس الاتجاه بالهيمنة على وجهة نظرهم كما يهيمن على التطور الفلسفي العام للعصر الإمبريالي. ويمكن تبيان هذا الاتجاه بصورة موجزة: فمن بين جميع العوامل التي تقرر سياق الحياة المعقد لا يجري الاعتراف إلا بالعلاقة السببية المباشرة بين الظاهرتين المكانية - الزمانية المتلازمتين.

وإذا ما وجد عدم اقتناع بالقيمة المعرفية لهذا المفهوم، فلا يقود ذلك، بصورة عامة، إلى أي تحقيق أو استجلاء فلسفي أعمق، إلى اكتشاف العلاقات الفعلية والأكثر تعقداً حيث تبدو حتى السببية، بالرغم من أنها متصوّرة تصوراً أعمق، مجرد مقولة مهمة واحدة بين عدة مقولات مهمة أخرى. إنه يقود بالأحرى إلى التشكيك في العلاقة السببية المباشرة نفسها (الماخيّة)(*)، ونتيجةً مباشرةً لهذا، إلى مفهوم غامض تقريباً عن إجمالي أو كلية المجتمع وعن إجمالي تطوره. تكمن العظمة الأدبية لكتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين، الذين وقفوا فلسفياً في معظم الأحيان عند مستوى غير متقدم نسبياً، في واقع أنهم كانوا قريبين من الحياة الشعبية وذوي خبرة جيدة بها بشكل يكفي لجعلهم قادرين على تصوير العلاقات الفعلية في الحياة نفسها التي تجاوزت السببية المباشرة. ومقابل هذا، فإن التغرب الذي يحسه

(*) نسبة إلى إيرنست ماخ: راجع الفصل الثالث، المبحث الخامس.

الكتّاب العصريون عن الحياة الشعبية يؤدي بهم إلى المبالغة في تقدير السببية المباشرة، التي يرونها بصورةٍ عامةٍ وحتمية من ناحية السببية السيريّة - النفسية، وبالتالي إلى اكتساب تفضيلهم الشكل السيريّ.

وعند الكتّاب الكلاسيكيين ومفهومهم، **لا تتطور أمام أبصارنا** في الواقع أبداً الشخصيات التأريخية. ويقع أصل وتطور «الفرد التأريخي - العالميّ» **بين الناس**. وتظهر الشخصيات الكبيرة، كما بيَّن بلزاك في مثال سكوت، فقط عند تلك النقاط التي تتطلب الضرورة الموضوعية للحركات الشعبية ظهورها على نحوٍ إلزاميّ. وعندئذٍ تظهر كشخوص كاملين، كتركيزات، كأشكال عليا من التعبير عن هذا التطور. وهذه الشخصيات كبيرة لأنها تملك هذه القوة التركيزية، ولأنها قادرة على حل المشاكل التي تؤثر أعمق التأثير في حياة الناس في هذه اللحظة. وكالأبطال الهوميروسيين جسدياً، هم فكرياً أطول من الناس برأس واحد. إلّا أن عظمتهم التاريخية تكمن في حقيقة أنهم أطول **فقط** برأس واحد، وأنهم يقدمون الجواب الممكن اجتماعياً - تاريخياً والضروري الملموس عن أسئلة الناس الملموسة. وفي العديد من الحالات تكون هذه العظمة في نفس الوقت هي محدوديتهم. ولو لم يكن فيش ڤوهر وروب روي قد شاركا أفراد العشيرة موقفاً مشتركاً من الحياة وبالتالي بعض المحدوديات المشتركة، بالإضافة إلى كونهما متفوقين عليهم فكرياً، لما أمكنهما أن يكونا القائدين كما هما عليه. وبالمثل، فإن كروموبل أو بيرلي عند سكوت مرتبطان ليس فقط باتجاهات المتطهّرين الثورية، بل بمحدودياتهم أيضاً. وهذا ما ينطبق على بوغاجوف والفلاحين المتمردين عند بوشكين، وعلى كوتوزوف والروح الوطنية للجيش الروسيّ الذي يقاتل نابليون عند تولتسوي.

إن هذا السياق الاجتماعي الموضوعي، المصوّر تصويراً واسعاً وعميقاً، هو الذي يمكّن الشخوص من الظهور أمامنا كاملين مسبقاً،

ولكن بغير خلق أي انطباع عن انعدام الحياة. وحيويتهم وتطورهم الداخليّان ليسا إلا كشفاً عن الصفات التي تجعل منهم ممثلي الحركات الشعبية المعنية. ونجاحهم أو فشلهم في الرسالة التاريخية المعنية هو بذلك من حيث الجوهر تطور أكثر منه أصلاً بالمعنى النفسيّ - السيريّ. وفي معظم الروايات التاريخية الكلاسيكية يحدث ما قبل تأريخ الشخصيات المهمة قبل حدث الرواية نفسها ولا يُسْرَد أبداً. ونحن نعلم فقط من مؤشرات متناثرة قليلة ما هو ضروري لفهمنا طبيعة العلاقات الشخصية مع الشخوص الآخرين. وحيثما يُعطى ما قبل التاريخ الشخصي بحالٍ من الأحوال فهو لا يُروى إلا بعد أن نكون قد أصبحنا منذ فترة طويلة عالمين بالشخصية المعنية. وعندئذٍ تأخذ معرفتنا بتأريخها طابعاً خاصاً جداً: طابع قصةٍ خاصةٍ مدخلة في القصة الرئيسة وتكشف لنا تطور شخصية مهمة نحن على اطلاع عليها مسبقاً. وهذا السرد للماضي وسيلة فنية أخرى لوضع الطبيعة الصدفية لأية تجربة تخلق مأثرة أو حدثاً في مكانها الصحيح.

وهل لنا أن نأخذ مثلاً من الحياة. فمثلاً، نحن نتبعنا باعتناء الدور الذي لعبته حياة لينين العملية بكفاحه ضد النارودنيّين. ونحن نعرف بالضبط المغزى الهائل لكفاحه على جبهتين ضد النارودنيّين والستروفية بالنسبة للحزب البلشفي. ثم نعلم أنه بعد إعدام شقيقه، الذي كان يحبه باعتزاز لدوره في مؤامرة ضد القيصر، يدرك لينين فوراً خطأ طريق شقيقه، وأنه لا يمكن أن يؤدي إلى تحرير الشعب الروسيّ. والآن فلنقلب الصورة. عائلة أوليانوف، إعجاب لينين بشقيقه الأكبر، خبر سجنه وإعدامه - ثم تأملاته النظرية التي تشجب النارودنيّين. ونحن لا ننكر أنّ مادة مهمة توجد هنا لإخراج صورة أدبية تاريخية للأزمة الكبيرة للانتقال الذي مرّ به الكادحون الروس خلال انحطاط النارودنيّين. ولكن لو أراد المرء أن يستخدم هذه المادة استخداماً

فعالاً حقاً لكان عليه أن يسلب من بطل القصة عبقرية لينين ويجعل منه مع ذلك ممثلاً مهماً لمرحلته الانتقالية، ولكن ليس إلا ممثلاً نموذجياً أو مألوفاً.

إن تصوير «الأفراد التأريخيين - العالميّين» من زاوية نجاحهم أو فشلهم في رسالتهم التاريخية يحررهم جميعاً من السمات التافهة والقصصية في التصوير السيريّ بغير أن يحملهم على التخلي عن أيّ قسط من حيويتهم الإنسانية. والسبب هو، كما رأينا، أنهم أصبحوا «أفراداً تأريخيين - عالميين»، بسبب أن الجوهر الشخصي الأعمق لوجودهم، وتطلعاتهم الشخصية المتقدة، مرتبطة أوثق ارتباط ممكن بالمهمة التأريخية التي ترتب عليهم أداؤها، لأن عواطفهم الأكثر شخصية تتجه إلى هذا الهدف بالضبط. وهكذا يخبرنا نجاحه أو فشله، بأسلوب مركز، كل ما نريد ونحتاج إلى معرفته عن شخصية كهذه. وأي كاتب جيد يعالج التاريخ ليس تجريدياً بل بوصفه مصير الناس المعقد سيكون قادراً على تصوير هذه المهمة الرئيسة بحيث يسمح لسمات شخصية مختلفة جداً ومعقدة جداً في شخص كهذا بالحصول على تعبير هنا. ولكن، ليس إلّا سمات شخصيته **المهمة** إنسانيا وتاريخياً، وذلك كما سبق أن انطلقنا متحاجين من حكم أوتو لودفيغ السليم في سكوت. ولا يجب وضع هذا الشخص على قاعدة تمثال ليبدو شخصية كبيرة، ذلك أن الأحداث نفسها سوف ترفعه وذلك بفرض مهمتها عليه: فهو لا يبدو إلا في المواقف التي هي مهمة، وبالتالي لا يحتاج إلّا إلى أن يكشف صفاته الشخصية بحرية لكي يبدو مهماً أو ذا مغزى.

إن هذه الطريقة المناوئة للسيريّة تقدم في ذات الوقت جواباً فنياً عن السؤال: لماذا كانت شخصية كهذه - لماذا كروموبل أو بيرلي، لماذا كوتوزوف أو بوغاجوف - هي التي اضطلعت بهذا الدور

القيادي. إن هناك عنصر صُدفة لا يمكن تقليصه. وفي رسالة يدرس إنجلز جدلية الضرورة والصدفة التي تنشأ بهذا الشأن، أي الانتصار النهائي للضرورة الاقتصادية في التاريخ:

> هذا هو المكان الذي يكون فيه من يُسَمون بالرجال العظام موضع معالجة. فأن يبرز كذا وكذا رجل، وذلك الرجل بالضبط، في ذلك الوقت بالذات، وفي ذلك القطر المعين، هو طبعاً صدفة محضة. ولكن ما إن تزيله حتى تكون هناك مطالبة ببديل، وسيعثر على هذا البديل، صالحاً أو رديئاً، ولكنه في المدى البعيد سيوجد. وقد كان صدفة أن كان نابليون، ذلك الكورسيكي بالذات؛ الديكتاتور العسكري الذي كانت الجمهورية الفرنسية، وقد أنهكتها حربها ذاتها، قد جعلته ضرورياً. ولكن حقيقة أن آخراً كان سيملأ مكان نابليون لو لم يكن هذا قد وجد تثبتها حقيقة أن الرجل كان يعثر عليه دائماً حالما يصبح ضرورياً: قيصر، أوغسطس، كروموبل... إلخ.

وفي ملاحظاته الأخرى، يستشهد إنجلز بماركس نفسه وبنشوء المادية التاريخية ليصوّر هذه العلاقة.

إن السيرة الأدبية المحضة، أي الشكل السيريّ للرواية التاريخية، يأخذ على عاتقه - أراد ذلك أم لم يرد - المهمة متعذرة الحل، مهمة تقليص عنصر الصدفة هذا الذي لا يمكن تقليصه. فشخصية الرجل المصوَّر هي التي يجب أن تكون الدليل إلى دعوته الخاصة، أما سيرته فسوف تقدم البرهان الداخلي، النفسي، على هذه الدعوة. ونتيجةً لهذا فإن الشخصيّة الروائية مبالغ فيها حتماً، وتحمل على الوقوف على رؤوس أصابع قدميها، وتؤكد دعوتها التاريخية بشكل غير مناسب،

بينما يجري بشكل حتمي حذف الأسباب والعوامل الموضوعية للرسالة أو المهمة التاريخية.

إن أية معالجة علمية للتاريخ، وكذلك أية سيرة علمية للناس المهمين، تفترض **حقيقة** أن عنصر الصدفة هذا قد رسخ نفسه مسبقاً في الحياة. ولم تبق مهمة هذه الكتابة «تقليص» هذه الحقيقة بشكل أو آخر، بل مجرد تفسيرها بافتراضاتها المسبقة ونتائجها، وإظهار ضرورة التطور المعبّر عنه فيها. ولهذا السبب، يجب أن يكون الإنجاز الموضوعي للشخصية المعنية في الصدارة من أية سيرة علمية. ويجب أن تعرض الأهمية النظرية والموقع التاريخي للإنجاز عرضاً **علمياً**، وبهذه الطريقة فقط يمكن أن ترسم شخصية «الفرد التأريخي - العالميّ» إنسانياً وأن تُقرَّب شخصياً إلى القارئ.

وتبدأ الرواية التاريخية الكلاسيكية أيضاً من واقع أنّ شخصيات مهمة معينة لعبت في أزمات الحياة الشعبية في العصور الماضية دوراً رئيساً - سواء أكان هذا الدور مربحاً أو ضاراً. والصورة الفعلية تجيب فنياً عن التساؤل لماذا كان هذا الفرد الخاص بالذات وفي هذا الوقت بالذات هو الذي ضمن الدور الرئيس: إنه قادر على إعطاء أجوبةٍ أو حلول للمشاكل المتنوعة في الحياة الشعبية، بينما تكون صفاته المشرقة وحدود إمكاناته ومحدودياته الإنسانية معاً منسوجةً من نفس المادة التي تتكون منها الحركة الشعبية نفسها. إن الصدفة محفوظة هنا وباقية، ولا توجد أية محاولة لتقليصها. وتقتصر مهمة الرواية على أن تعكس، في عمقٍ وموثوقية، كيف تتواشَج الضرورة والصدفة في الحياة التأريخية. وهكذا يجري تقليص الصدفة هنا فقط بالمعنى الذي يقلصها به التاريخ نفسه. إنها تتقلص بالبرهنة لنا من الناحية الإنسانية كيف أن القوى التاريخية الملموسة لفترة معينة أصبحت مركّزة في حياة هذا الفرد المعين.

وسيكون من الخطأ والإجحاف الذهاب إلى أنّ كتّاب عصرنا المهمين لا يرون العلاقة بين الحركات الشعبية والشخصيات التاريخية. والحقيقة أن هاينريش مان يذكر هذه العلاقة بطريقة صائبة جداً في روايته:

> «قال أغريبادي أوبوجني، وهما يجتازان العساكر راكبين حصانيهما: باختصار، أيها الأمير، إنك لست أكثر مما صنع الناس منك. وهذا هو السبب في أنك تستطيع أن تقف أعلى مما يقفون: إن مخلوقاً يكون أحياناً أعلى من فنانه. ولكن الويل إذا أصبحت أنت طاغية!».

إلّا أنّ من سوء الطالع أن هذا الاستكناه الصحيح لا يتجاوز حدَّ الاستكناه حتى عند هاينريش مان، وليس له تأثير حاسم في حدث روايته وتركيبها. ومان، من بين جميع الكتّاب المعاصرين، عالم بهذه العلاقة والحاجة إلى تصويرها، أعمق العلم. وهكذا فهو يعطي هنري الرابع السمات المميزة للشعب الفرنسي ويصورها بطريقةٍ آسرة أكثر من أية طريقة أخرى. وفي جميع المشاهد التي يدخل فيها بطله في علاقة مع الناس يأتي طابعه الشخصي في بساطة وإقناع. إلّا أنّ هذه الأقسام من الرواية هي الأكثر إيجازاً، فهي تحتوي أقل ما يمكن من الحدث، ولها طبيعة التقارير أو الأخبار. وطبيعيّ أن هذا هو حق كل كاتبٍ ملحميّ. وما من قصةٍ حقيقية تكون ممكنة من دون هذه التلخيصات للأحداث غير بالغة الأهمية وامتدادات الزمن. إلّا أن الشيء المميز والحاسم هنا هو ما يلقى معالجة قصصيةً مفصلة وما يلقى تقريراً موجزاً. وعند هاينريش مان، يقع دور علاقة البطل بالشعب في أحيان كثيرة جداً تحت باب التقارير، وحتى عندما يُروى فعلاً فهو يبقى عرضياً إلى درجة كبيرة. ولنأخذ مثلاً من شباب الملك هنري. إن هاينريش مان

يلخص ذلك باختصار: «كان ينام مع شعبه في القش إذا اقتضى الأمر، ليس خالعاً ملابسه ولا مغتسلاً أكثر مما كانوا عليه، نتناً وكريهاً كما كانوا». ثم يعقب هذا تصوير كامل لعلاقاته مع كونديه وكولينيه، بالرغم من أن مان يعرف تمام المعرفة بأن علاقة هنري الجديدة بالشعب هي الأساس في خلافاته مع الأميرال. ونستطيع أن نرى هنا كيف يصبح المفهوم السيريّ للرواية عقبة فنية أمام أيّ تعبير فعلي عن سمات البطل الشعبيّة. وذلك أن الناس، أفراحهم وأتراحهم، وجهودهم العفوية والواعية، لا يمكن تصويرها إلا عبر الاتصال المباشر بشخص هنري الرابع. وهكذا لا يمكن إظهار إلّا القليل جداً من الحركات الشعبية التي تسير في اتجاهه، أو التي ترفعه إلى الذرى التي يبلغها، أو التي تضمن انتصاره في خاتمة المطاف في المواقف الخطرة. ولا يوجد إلا القليل جداً مما يفسر انتصاره من ناحية حياة الشعب الفرنسي. والتصوير السيريّ - النفسيّ للبطل، أياً كان جماله بذاته، يقدم أساساً ضيقاً وهشاً جداً لعرض ذلك عرضاً مقنعاً.

إن من الطبيعي أن يكون التاريخ الرسمي البرجوازي بصورة عامة بوصفه سوط الطبقات الحاكمة قد أهمل عن قصد، أو حذف أو حتى شوّه بصورة افترائية تلك العوامل من الحياة الشعبية. وهنا تجابه الرواية التاريخية، بوصفها سلاحاً فنياً قوياً في الدفاع عن التقدم الإنساني، مهمة رئيسة عليها أداؤها وهي استعادة هذه القوى الدافعة الفعلية للتأريخ الإنساني كما كانت في الواقع، وإعادتها إلى الحياة نيابةً عن الحاضر. والرواية التأريخية للإنسانيين المناوئين للفاشية تأخذ على عاتقها نفس المهمة من حيث القصد. كما تدافع عن مبادئ التقدم البشريّ ضد افتراءات وتشويهات الإمبريالية وكذلك محاولات الإبادة الكلية من جانب الفاشية.

إلّا أنّ المهمة يجري تصورها في الحاضر على نحو مفرط في

التجريد. وإذا أخذنا بنظر الاعتبار الظروف التي يعيش فيها كبار مثقفي المرحلة الإمبريالية، كان طبيعياً أن نراهم يعتقدون بأن حَمَلة المثل العليا الإنسانية الحقيقيين هم المثقفون المعزولون الذين يتخذون موقفاً معادياً للمجتمع. ولكن مهما يكن هذا الاعتقاد طبيعياً وممكناً تفسيره من الناحية الاجتماعية، إلّا أنه مع ذلك مثقل بالتقاليد الليبرالية للتغرب عن الناس وبتشويهاته الملازمة. والتغير الأساس الذي مرّ به في السنوات الأخيرة الكتّاب الذين ندرسهم قد نأى بهم عن هذه التقاليد مسافة بعيدة - وهاينريش مان أولهم في ذلك. وفي المشاكل الفكرية المطروحة في رواياتهم التاريخية يكون هذا التغير شيئاً تمكن رؤيته بوضوح - ومرة أخرى يكون ذلك في أوضح شكل عند هاينريش مان. إلّا أنّ الأسلوب السيريّ يعود بهم القهقرى إلى المفهوم القديم عن التقدم والإنسانية ويحول دون التعبير الكامل والملائم عن وجهة نظرهم الثورية - الديمقراطية الجديدة.

والموقف الكامن وراء الشكل السيريّ موقف يرى التقدم الإنساني من ناحية مثالية فقط أو في الأغلب، ويرى أنّ حملته هم رجال التاريخ العظام المعزولون تقريباً. وهذا يثير المشكلة مستعصية الحل وهي كيف يُربط بطريقة مباشرة طرحٌ مفصلٌ ما للحياة الخاصة لشخصٍ ما بتصويرٍ مقنع لأصل المثل العظيمة، والممجدة في الحقيقة بشكل «سرمديّ». وبما أن هؤلاء كتّاب لهم أهميتهم ممن نعالجهم هنا فلا يتطلب الأمر تحليلاً مفصلاً للبرهنة على أن الحياة الشخصية تلقى أو تجد في أحيان كثيرة جداً تصويراً موثوقاً وذكياً. وبهذا الشأن، تبلغ رواية برونو فرانك، **سيرڤانتيس**، وروايات ليون فويشتڤانغر، درجة ليست غير كبيرة من الصدق الإنساني والعمق النفسي.

وهنا علينا أن نؤكد مرة أخرى أهمية هاينريش مان الخاصة. فهنري الرابع، أكثر بكثير من شخوص مان المعاصرين، هو شخص ملموس،

ابن بلاده وعصره. وكذلك هو، كما تبين لنا، منغمر في حياة عصره الشعبية انغماراً أعمق بكثير. ونتيجة لهذا العنصر الشعبي الأكثر صراحة وحيوية، يقدم هاينريش مان شخصية جميلة بشكل رائع: فهنري الرابع مملوء بالجاذبية الشخصية، وبالصدق، وبالشجاعة، وبالذكاء، وبالبراعة. وهو قادر على أن يتحدث إلى كل شخص بلغته هو. ويظهر رؤية واسعة، نظرياً وسياسياً، وتسامحاً إنسانياً، وإرادة قوية في تنفيذ خططه الكبيرة. والطريقة التي تثقف بها حقائق الحياة الصلدة الشاب الطائش والمستهتر وتحوله إلى هذا الممثل لأفضل صفات الشعب الفرنسي وأكثرها شعبية مليئة بالجمال الشعري الحقيقي. وإلى جانب هذا فإن هاينريش مان قادر على أن يصور هذا التطور بكل التعقد النفسي في الحياة الواقعية؛ ولا يسير هذا على أي خط مواعظيّ ومتحذلق. وطريقه معقد، مملوء بالشك والقنوط والخطأ. وكل هذا يؤلف ذروة إنجاز في الأدب المعاصر. وما يجب تأكيده بصورة خاصة هو أنّ هاينريش مان قد نجح هنا في خلق شخصية **إيجابية** وحيوية فعلاً تركز أفضل الصفات الإنسانية عند أولئك المناضلين الذين كافحوا قروناً لنشر الثقافة الإنسانية في وجه مقاومة من الرجعية، والذين يدافعون اليوم عن هذه الثقافة ضدّ البربرية الفاشية.

إلا أن رواية هاينريش مان ليست مجرد صورة خلّابة. فهي تأخذ على عاتقها مهمة طرح نقطة تحول تاريخية كبيرة في تاريخ الشعب الفرنسي. ونقطة التحول هذه مجسدة في تحول هنري الرابع إلى المذهب الكاثوليكي وفترة التسامح الديني التي أعقبت أجيال الحرب الأهلية بين الهوغونوت والكاثوليك والتي تدين لها فرنسا بانبعاثها الكبير حتى عهد لويس الرابع عشر. ونقطة التحول هذه معبر عنها عند هاينريش مان على نحو أضعف كثيراً من شخصية هنري الرابع نفسه. والجديد والمهم في هنري الرابع تأريخياً هو أنه يتوقف عن كونه زعيم

حزبٍ أو فريقٍ ما، أي الهوغونوت، وبمساعدة لا الهوغونوت وحدهم بل العناصر التقدمية الأخرى في البلاد يكون قادراً على توطيد الوحدة الوطنية عن طريق التسامح الديني. ومع ذلك فإن نقطة التحول الكبيرة هذه موجزة كل الإيجاز في تصوير مان. وبسبب كامل مفهوم الرواية، فهي تعرض بطريقة سيريّة - نفسية فقط، أي في شكل تأملات البطل الوحيدة.

ومن المسلّم به أنها مهيّأة من الناحية السيريّة. فبعد سمّ والدته، يلتقي هنري بكولينيه سراً. ويقول الأميرال عن باريس:

«إنهم يكرهوننا لأنهم يكرهون الدين». ولربما لأنك سلبتهم مرات كثيرة جداً، أضاف هنري في نفسه، مستذكراً الحانة البائسة... وقال: «كان يجب ألا يسمح للأمور بالوصول إلى هذا، فنحن جميعاً فرنسيون». وأجاب كولينيه: «إلّا أنّ البعض نال الجنة ونال آخرون اللعنة. وهذا يجب أن يبقى ثابتاً - وبصدق كما عاشت الملكة، أمك، وماتت بهذا الاعتقاد». طأطأ ابن الملكة جين جبهته. ولم يكن هناك جواب منذ أن جلب أمه إلى داخل الحقل رفيقها الكبير في السلاح. لقد وقف كلاهما، الرجل العجوز والمرأة الميتة، ضده، وكانا متعاصرين وقد تشاركا نفس الثبات الذي لا يتزعزع في آرائهما.

إن الفرق العميق بين هنري وكولينيه يبرز في قوة بالغة هنا، ولا سيما أنّ هاينريش مان كان في مشهد الحانة السابق قد أعطى هنري صورة حية عن كره الباريسيين. ولكن هنا أيضاً، تقفز هذه المعارضة إلى داخل عالم التأمل الوحيد وتبقى مصاحَبَةً عقلية صامتة حتى تجارب هنري التالية في البلاط، التي تُروى بشكل مكثف وحيّ. وحتى بعد هروبه من البلاط، عندما ينغمر في صراع مكشوف، تبقى

معارضته التأملات الوحيدة لعبقري معزول، يصبح، بمعجزة من معجزات التاريخ، زعيم شعبه.

«كان هو قائد البروتستانت: والآن فقد حل مكانه آخر، ابن عمه كونديه، الذي كان هناك من قبل. إنه متحمس وطائش، ولا يرى ما وراء حرب الفرقاء. إنكم تضعون ثقتكم في شخص ساذج أيها المتدينون الصالحون! إنه لا يزال يعيش في عصر الأميرال. وهو لا يدرك أن تمزيق المملكة من أجل الدين هو بمثابة تمزيقها من أجل فائدة المرء كسرابٍ أو أمل خادع».

إن عصر الأميرال كولينيه قد انقضى: وهذه هي الحقيقة التاريخية الكبيرة التي تكفّل هاينريش مان بتصويرها. وذلك أنه فقط مقابل هذا التغير في الزمن يمكن أن تصبح أفكار هنري الرابع أكثر من تأملات شخص شاذ وحيد، وأن تؤكد نفسها بانتصار في الحروب الأهلية، وأن تعمل كدليلٍ على تأريخ فرنسا خلال فترة مهمة من الانبعاث. فسرُّ انتصاره إذن، كما هي الحال مع كل شخصية تاريخية مهمة، هو قدرته على أن يفهم ضغوط الحياة الشعبية لصالح تغيّر تاريخي معين، وأن يسبغ وعياً على هذه الضغوط ويترجمها إلى أفعال.

وعند هاينريش مان، على أية حال، يبقى هذا التغير واقعةً سيريّةً في حياة هنري الرابع. ولهذا السبب يبدو انتصاره أقل إقناعاً بكثيرٍ من تطوره النفسيّ وتعليمه. ونحن نعتقد بأن من غير الضروري أن نكرر تفصيلاً سبب هذا الضعف، أي أن الطريق السيريّ - النفسيّ إلى فهم هنري طريق ضيق غاية الضيق. إنه فهم رجل عظيم وحيد، ومهما يكن عميقاً وصائباً، فإن هنري الرابع لا يستطيع التغلب على كل المقاومة في معسكره ومعسكر العدو بمجرد الفهم. إن هذا لا يمكن أن يبدو مقنعاً.

إن انتصار أفكار هنري الرابع ما كان يمكن أن يبدو مقنعاً إلا إذا كنا نعرف شيئاً عن الاتجاهات المختلفة في الحياة الشعبية الفرنسية عبر حياة الشخوص الأفراد المتحركين بوعي أكثر أو أقل، وبتصميم أكثر أو أقل، في نفس الاتجاه، وإذا كنا قد خبرنا هنري الرابع بوصفه قائد هذه الاتجاهات. أي، إذا أمكن جعل الفرق بين فترة كولينيه وفترة هنري دي نافيريه واضحاً أمامنا من الناحية الفنية بوصفه الفرق بين فترتين في الحياة الوطنية. وهذا لا يحدث ولا يمكن أن يحدث مع وجود الشكل السيريّ، بالرغم من تحليل مان السيريّ الدقيق للفروق العفوية في المزاج بين هنري وأمه، وبين هنري والأميرال.

وبرغم ذلك، فإن هذا الاتجاه في التطور الفرنسي واضح حتى في انعكاسه بين الدوائر الحاكمة. إلّا أنّ تحيزّاتٍ إنسانية تجريدية تعيق مان عن رؤية هذا. فهو لا يرى أن إدخال التسامح الديني من جانب هنري الرابع ليس إلّا خطوة على الطريق إلى تأسيس الملكية المطلقة في فرنسا، الذي كان تقدمياً في حينه، وأن تغلب فترة هنري على فترة كولينيه كانت مرحلة في الصراع بين الملكية المطلقة والنظام الإقطاعي. وهذا الصراع في فرنسا يسير بأسلوب معقد جداً ومتفاوت جداً. ومؤكدٌ أن كاترين دي ميديسي جابهت مشاكل مماثلة وجهوداً مشابهة، وأنها كانت موضوعياً، وفي بعض الجوانب، رائدة لهنري الرابع ومساعيه. ونحن نستذكر الفترة التي استخدمت فيها الهوغونوت لتحطيم سيطرة الجيزيين، بمساعدة المستشار البرجوازي الكبير، لاهوسبيتال، والتي سعت فيها، بدعم من لاهوسبيتال وحزب «السياسيين» وراء استغلال التوازن بين الأطراف الدينية لكي تقوي الحكم المطلق الفرنسي. والأسباب التاريخية التي أدت إلى انهيار هذه الخطط تكمن خارج مجالنا هنا. وما هو مهم بالنسبة لنا هو أن حزب «السياسيين» وشخصية لاهوسبيتال غائبان تماماً عن عمل هاينريش

مان. أما أنهما يجب ألا يجدا مكاناً في **سيرة البطل** فهذا صحيح. إلّا أنّ هذا بالضبط هو الذي يكشف عن الضعف التاريخي في شكل الرواية السيريّ. وكان على تطور هنري التاريخي أن يقدم خدمة إلى ما كان اتجاهاً موضوعياً مهماً للعصر والشرط المسبق الفعلي لانتصاره الأخير. (وواضح أنه ينبغي لنا أن نتوقع من رواية تاريخية تعالج هذه الفترة أن تقول عن لاهوسبيتال وأصدقائه أقل مما تقول عن الحركات الشعبية الفعلية التي أعطتها فعالياتها تعبيراً سياسياً).

ونتيجة أخرى من نتائج هذا التضييق والتجريد للمفهوم هي أن شخصية كاترين دي ميديسي المتناقضة والمهمة غاية التناقض والأهمية لا تجد مكانها التاريخي الملائم عند هاينريش مان. فهي محوَّلة إلى نوع من العرافات غريبات الأطوار والمقولبات، إلى تجسيد لمبدأ الشر. وهنا تخلق تقاليد التنويرية التي يحملها هاينريش مان عقبة أمام أي إدراكٍ فني حقيقي للواقع التاريخي. وفي نفس الوقت، فكل هذا سببُ ونتيجةُ الشكل السيريّ للرواية التاريخيّة. والشكل نفسه مولود من هذه الاتجاهات التجريدية، التي يعززها عندئذٍ تبسيط الشخصية الإنسانية. ويفقد الشخوص جدليتهم الملموسة والمعقدة الفردية. إنهم يصبحون كواكب تدور حول شمس بطل السيرة.

وقد أكدنا الجوانب الضعيفة في هذا العمل المهم لأنها لا تعكس فشل هاينريش مان الشخصيّ قدر ما تعكس المحدوديات التي تفرضها الطريقة السيرية حتى على كاتبٍ بارز جداً من مثله، لا سيما وأنّه بلغ الآن نقطة في تطوّره حيث تظهر مواهبه الخارقة في خلق الشخوص في نضجها وقوتها الكاملين. وبمقدورنا أن نعمم هذا الضعف في شكل الرواية السيريّ بالقول بأن العنصر الشخصيّ، أي العنصر النفسي والسيريّ الصرف، يكتسب اتساعاً غير متناسب، وأفضلية زائفة. ونتيجة لهذا تُهمل قوى التاريخ الدافعة الكبيرة. فهي تُطرح بشكل

مُبْتسرٍ جداً، ولا تتعلق إلّا سيرياً فقط بالشخص الذي يحتل المركز. وبسبب هذا التوزيع الزائف للأوزان أو الأهميات فإنّ ما يجب أن يكون المركز الفعليّ في هذه الروايات - التحوّل التاريخي المعني - لا يستطيع أن يظهر نفسه في قوة كافية.

إلّا أنّ هذا التناسب الزائف يؤثر في الصورة النفسية أيضاً. وهنا أيضاً، فإن السمات والقصص الأقل أهمية هي التي تحظى بالهيمنة. وحتى في عمل من أمثال **هنري الرابع**، الذي هو إجمالاً مرويّ بأسلوب رائع، يبقى عنصر معين مما هو تفصيلي فقط. وهذا ما تمكن ملاحظته في جميع الروايات من النوع السيريّ. إنها تزخر بالتزويقات، الأمر الذي يؤدي إلى أن تعالج الأزمات ونقاط التحول الكبيرة، حتى في حياة البطل ذاته، معالجة موجزة وعاجلة جداً.

إنّ الكتّاب المهمين المعاصرين يعترضون - وبصواب - على أي إسراف في العنصر النفسي. وهم يحاولون أن يترجموا تطوّر أبطالهم النفسي إلى حدث حيّ. وهذا اتجاه صحيّ وتقدمي جداً. ولكن، مرة أخرى، نجد الشكل السيريّ، مع تقليصه الحتمي للحدث، يوقف هذا الاتجاه. وذلك، كما بيَّنا في مثال هاينريش مان، أنّ أهم التغيرات في حياة البطل تأخذ شكل تأمل وحيد، ونقاش مع النفس وحيد. وهذا هو السبب في أن نتيجة هذا الكره المبرر تجاه سكلجيّة انحطاط الأدب البرجوازيّ تقليص زائف للحظات الحاسمة في الأزمة.

وهذا الفشل بالضبط عند النقاط التي يحاول فيها الكتّاب تصوير أهم التغيرات التاريخية في حياة أبطالهم ليس ضعفاً أدبياً شخصياً وليس مصادفة أيضاً، بل النتيجة الضرورية للشكل السيريّ في الرواية التاريخية، أو بالأحرى نتيجة تلك الاتجاهات الأيديولوجية التي لا تزال تضلل الكتّاب وتدفعهم إلى استخدام هذا الشكل.

٤ - رواية رومان رولان التاريخيّة



لقد اقتصرنا حتى الآن - بانحياز مقصود - على الشكل الألماني من الرواية التاريخية. وكان هذا ضرورياً لأن الشكل المذكور يهيمن على مصير الرواية التاريخية اليوم. إلّا أنّه ليس الاتجاه المهم الوحيد في رواية عصرنا التاريخية بأي حال من الأحوال. وقد أُتيحت لنا فرصة سابقاً لنشير إلى روايات أناتول فرانس وبخاصّة تصويره البارز والتاريخي حقاً، المجسد في شخصية الراهب جيروم كونيارد. والطريق الذي بُدئ هنا قبيل الحرب العالمية الاستعمارية يستمر بشكل رائع في رواية الإنساني الكبير، رومان رولان، التاريخية الرائعة: **كولاس بروغنون**.

وبوضع هذين العملين جنباً إلى جنب، نحن لا نذهب إلى أن رومان رولان قد «تأثر» بأناتول فرانس بأي معنى لغويّ ضيق. بل على العكس، نحن نعتقد بأنّه إذا كان مثل هذا «التأثير» موجوداً بحال من الأحوال، فقد كان ضئيلاً جداً ولم تكن له أية علاقة ببداية رواية رولان. أمّا أنّ العملين ينتسبان معاً إلى وجهة نظر وتاريخ الرواية التاريخية، وأن رومان رولان يواصل، بمعنى معين، السير على نفس طريق أناتول فرانس فمردّه أسباب اجتماعية - تاريخية، موضوعية، أعمق.

إنّ مزاياً ومحدوديات هاتين الروايتين المهمتين غاية الأهمية - وسندرس المحدوديات في ما بعد - ترتبط بالظروف الخاصة المحيطة بالكفاح من أجل الاتجاه الإنساني والجذور الشعبية في أدب فرنسا ما قبل الحرب الاستعمارية. فقد كانت سلسلة الثورات التي سبقت تأسيس الجمهورية الثالثة قد رفعت وعي الكتّاب السياسي، وحتى وعي أولئك الذين كانوا فترة طويلة «لاسياسيين» بشكل واعٍ، إلى مستوى لم يستطع مجاراته التطوّر الألماني حتى عند أبرز كتّابه وأكثرهم اهتماماً بالسياسة. وطبيعي، أنّ الآثار العامة للاقتصاد الإمبريالي كانت هي نفسها. وكل مشاكل الشكل الأدبي التي نشأت عن الطبيعة غير المؤاتية للمجتمع الرأسمالي، والتي صورها عصر الإمبريالية في شكل بارز في مرحلة أعلى، تنطبق بالمثل على فرنسا. وبما أننا عالجنا هذه المشاكل بإسهاب، فلا يلزمنا أن نعود إليها هنا. وفي الفصل السابق أثبتنا أنّ سمات رجعية معينة تعود إلى الإمبريالية ذاتها ومرحلتها التحضيرية كانت واضحة على نحو خاص في الأدب الفرنسي. ومن بين هذه السمات - وهي سمة مهمة جداً بالنسبة لمشكلتنا - كانت تحول الديمقراطية الثورية إلى ليبراليةٍ جبانةٍ ومساومة تغازلت مع كل نوع من الأيديولوجيات الرجعية.

إلّا أننا معنيون أساساً بسمات محددة معينة من التطوّر الفرنسيّ الذي كانت له نتائج إيجابية بالنسبة للأدب. وسوف نتطرق بإيجاز فقط إلى تلك التي تتصل على نحو خاص بمشكلتنا. وقبل كل شيء، واقع أن التقليد العظيم للثورة البرجوازية - الديمقراطية أكثر حيوية ومحسوس على نحو أكثر مباشرة في فرنسا. ومثل هذه التمجيدات للثورة من أمثال رواية فيكتور هوغو، «١٧٩٣» أو مسرحية رومان رولان عن الثورة ما كانت لتكون فقط مستحيلة بالنسبة للكتّاب في ألمانيا الفترة ذاتها، بل ما كان ليكون لها أي تأثير شبيه في القراء. وما

على المرء إلا أن يستذكر كتابة تاريخ الديمقراطية الاجتماعية في ألمانيا الإمبريالية (بلوز، كوناو، كونرادي. . . إلخ)، التي حركت كل ما لديها من «ماركسية» لكي تجعل الجوانب الثورية من هذه الفترة تبدو «غير ناضجة» و«متقادمة العهد» في عين الحاضر.

وبالرغم من كل جوانب الضعف الأيديولوجي عند جوريس، لا يستطيع المرء لحظة واحدة أن يقارن مفهومه التاريخي بمفاهيم كهذه. والقلة من الألمان، من أمثال فرانتس ميرينغ، الذين كانوا يفكرون في الثورة الفرنسية تفكيراً مختلفاً، كانوا استثناءات معزولة، بينما في فرنسا سعى قسم واسع نسبياً من الباحثين الفرنسيين (مثلاً، أولارد ومدرسته) إلى استكشاف تاريخ الثورة الفرنسية الحقيقي، حتى في جوانبه العامية - الثورية.

إنّ كتّاب فرنسا التقدميين المهمين يشعرون بأن الثورة البرجوازية - الديمقراطية جزء من تراث لا يزال حياً ولا يزال قوياً. وتمدّ حياة هذا التراث المتصلة في وقت واحد جسراً إلى الأيديولوجية التي مهدت للثورة: إلى الحركة التنويرية، وما قبلها، إلى التيارات الثقافية الشعبية، التقدمية والثورية، التي تألفت منها حركة النهضة. ومرة أخرى، ليست هذه الأيديولوجية مفهومة فحسب بل محسوسة أيضاً.

وهذا الإحساس بالتراث يمكّن أيضاً التقاليد المادية في الأدب الفرنسي - الأبيقورية التلذذية لدى الرجال المفعمين بالحيوية من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر - من الاستمرار في الحياة، فيما بين المثقفين الألمان يتوقف فيورباخ تقريباً عن ممارسة أي تأثير، وتبقى مادية ماركس وإنجلز الفلسفية مجهولة وغير مستوعبة (باستثناء ما كان من ذلك في شكل تبسيطٍ فجّ)، والمادية الوحيدة التي تظل حية على أية حال في وعي المثقفين هي القالبيّة الفارغة لواحدٍ يدعى بوشنر أو آخر يدعى موليشخوت. وفي فرنسا لا يكون تقليد الأبيقورية المفعم

بالحيوية مقطوعاً بشكل تام أبداً. وهذا التواصل في تراث رابليه وديدرو، وتراث مونتيني وڤولتير لا يتطلب طبعاً مادية فلسفية متناسقة من جانب الكتّاب في عصرنا. ففي الأدب، ليس الاتساق الفلسفيّ هو المهم، بقدر ما إذا كانت روح أبيقورية الحركة التنويرية قد أثرت على نحو مثمر في تصوير الشخوص والعالم الذي يسكنون. وقد سبق أن أشرنا إلى شخصية جيروم كونيارد الخالدة. والشخصية الرئيسة في رواية رومان رولان التاريخية، الحرفيّ الفنيّ كولاس بروغنون، تأخذ أفضل قيمها الروحية والإنسانية من هذا المصدر المشترك. وفي كلا المثالين، يوجد احترام للواقع، بهيج، مستقل ومتناسق، كما يوجد إغناء للذات، فكري وروحي وفني، عبر انغماس ساذج وبدهي، إلّا أنّه ذكيّ ومحافظ على نفسه، في غناه الذي لا ينضب. ويعبّر كولاس بروغنون عن هذا الموقف من الحياة تعبيراً جيداً جداً عندما يتحدث عن علاقته بالفن والطبيعة:

> وبالنسبة للفن، فقد كشفتُ سره عدّة مرات: ولأنّني ثعلب عجوز، فأنا أعرف كل الحيل، وأضحك في لحيتي عندما أكتشف أنها مبتذلة. أما بالنسبة للحياة، فغالباً ما كنت أخسر. فهي تتغلب على براعتنا، ومخترعاتها أسمى بكثير من مخترعاتنا.

وطبيعي أنّ هذه الاستمرارية في حياة تقليد قديم ما تعني دائماً أنّ هذا التقليد يصاغ من جديد. وانسجاماً مع الاتجاهات العامة في الفترة الإمبريالية، فغالباً ما تخلط هذه الإعادة في الصياغة مع الاتجاهات الرجعية. وهكذا، تصبح في غالب الأحيان المادية العفوية، ولكن غير المتسقة، لغزاً من ألغاز الطبيعة لا يخلو دائماً من عناصر رجعية.

وبإمكان المرء أن يلاحظ على أفضل وجه هذا المزيج المركب من

التقدمية ومحاولات تجاوز محدوديات الديمقراطية البرجوازية والنقد الرجعي للتقاليد الثورية العظيمة، في التأثير الواسع الانتشار الذي مارسته في المثقفين الفرنسيين أفكار السنديكالية - ولا سيما كما صاغها سوريل. ومن اليسير اكتشاف وانتقاد الاتجاهات الرجعية عند سوريل، إلّا أنّ على المرء أن يرى سبب هذا التأثير. وفي حالة أهم كتّاب العصر، يبدأ هذا التأثير من استيائهم، بوصفهم ديمقراطيين، من أحداث ونتائج الثورة البرجوازية - الديمقراطية. وهم يحسون التناقضات مستحيلة الحل في الديمقراطية البرجوازية إحساساً مرهفاً جداً ولا يرون إلّا مخرجاً واحداً منها - خرافة السنديكالية. وما من شك في أن الإشارات العرضية إلى الأيديولوجية السنديكالية في رواية **جين كريستوف** تجد مصدرها هنا. ومرةً أخرى، ليس الأمر أساساً مسألة تأثير النظريات السنديكالية في الأدب، بل مسألة الانعكاس الفكري الضروري لوضع فرانس الاجتماعي. وهذا ما يظهره مفهوم أناتول فرانس عن الثورة في **الآلهة الظامئون** الذي أشرنا إليه بإيجاز، حيث لا تكون لانتقاد المجتمع البرجوازي أية أسس سنديكالية.

إن هناك وحدة جوهرية تقوم عليها وجهات النظر هذه المتناقضة، وهي وحدة تبرز بقوة بوجه خاص في الحياة السياسية. ولنأخذ موقف أفضل قسم من المثقفين الفرنسيين تجاه الجمهورية الثالثة. فخلال مجرى الأحداث «الطبيعي»، السلمي، يكون المزاج السائد هو مزاج الصَّحو من الخيبة والنقد الساخر لعيوب ومحدوديات الديمقراطية البرجوازية. ويعبّر أفضل ما في هذا النقد عن الخيبة في نتائج الثورة البرجوازية والاستياء من المجتمع الرأسمالي في أعلى أشكاله تقدماً وديمقراطية. ولكنه بصورة عامة يمكن أن يعطي بسهولة بالغة انطباع اللامبالاة تجاه الديمقراطية وتجاه الجمهورية كشكلٍ للدولة. ومع ذلك، يظهر التاريخ الفرنسي الأخير أنّه كلما شنت الرجعية مؤامرة أو

هجوماً وخلقت وضعاً متأزماً في الجمهورية، ترك القسم الأفضل من المثقفين، الكتّاب الأكثر بعد نظرٍ ومواهب، «عزلتهم الرائعة»، وهبّوا بنشاط لإنقاذ الديمقراطية. وقد كان هذا هو شأن فرانس وزولا والعديد من الآخرين زمن حملة دريفوس، وكان هذا أيضاً شأن أفضل شخصيات فرنسا حين هددت الفاشية بعدوانها.

وظهور خيرة الكتّاب السياسيين هذا مرتبط بحركة الجماهير العاملة. وإنّه لشيء طبق الأصل لألمانيا الڤيلهلمية أن تعزل راديكالية هاينريش مان السياسية هاينريش نفسه عن أقسام المثقفين الواسعة، كما هو شيء طبق الأصل للتطور الفرنسي أن يزيد زولا وفرانس، وباربوس ورومان رولان، من مكانتهم وشعبيتهم بعد دخولهم السياسة بقوة، ونتيجة له. وبطبيعة الحال علينا ألا ننسى الهجمات العنيفة التي شنها عليهم كتّاب رجعيون لا حصر لهم وليسوا ممّن لا أهمية لهم. وصيحة المطاردة الشبيهة بالمذبحة الموجهة ضد زولا. . . إلخ. إلّا أنّ هذه النضالات المتّقدة حول المحتوى الاجتماعي للأدب بالضبط هي التي تميز ألمانيا الڤيلهلمية تمييزاً حاداً من الديمقراطية الفرنسية. وغالباً ما كان هاينريش مان يؤكد هذا الفرق في مقالاته عن الشؤون العامة ومقالاته الانتقادية، ويجد سبب تفوق الأدب الفرنسي في هذه الصلة بالحياة العامة.

إنّ هذه المشاركة القوية من الأدب الفرنسي في الصراعات المهمة الراهنة منعت الرواية التاريخية من كسب الدور القيادي الذي حصلت عليه في ألمانيا ما بعد الحرب. وعند رومان رولان تكون الرواية التاريخية رواية قصة عرضية في حياته العملية أكثر ممّا كانت عند أناتول فرانس. وأكيد أن التاريخ يلعب دوراً حاسماً في عمله - ولا سيما ذرى المساعي الإنسانية والثورة الكبرى. إلّا أنّه يعالج الأولى في سلسلةٍ من الدراسات المهمة والعميقة لها طبيعة أشبه بالمقالة،

ويعالج الثانية في مجموعة طَمُوح من المسرحيات التاريخية. وليس اختيار الشكل الأدبي في أية من الحالتين عرضياً.

ولمقالة رومان رولان أسس علمية متينة، واختياره لهذا الشكل يبيِّن كيف أنّه يرفض على نحو قاطع موضة الأدب المحض التاريخي. وهو يعرف من تجربته الفنية الثرية الخاصة بأنّه للكشف عن العظمة الشخصية والإنسانية، عن المأساة الإنسانية الفردية لشخص اسمه ميكيل أنجيلو، أو بيتهوڤن، أو تولستوي، على المرء أولاً أن يحلل عصرهم وأعمالهم في صبر وشمولية وموضوعية.

إن معالجته الدرامية للمواضيع الثورية هي بالمثل مقصودة. وقد كان أناتول فرانس مهتماً بإبراز الجدلية الاجتماعية للثورة البرجوازية المحققة، وبخيبة الظن الحتمية في محدودياتها. وهذا لم يكن موضع اهتمام رولان، بالرغم - طبعاً - من أن المسائل السياسية والاجتماعية تحتل الصدارة من هذه المسرحيات، وفي الواقع أنّه كان يرغب في أن يصور الانفجار الضخم في المشاعر المتلاحمة تراجيديا التي أطلقتها الثورة. وموقف رومان رولان من فترة الثورة الفرنسية مماثل إلى حدٍّ ما لموقف ستندال من النهضة، إذا أخذنا بنظر الاعتبار الفرق في الوضع التاريخي والشخصية. ورومان رولان، أيضاً، يرى الفترة الثورية كمدرسة تراجيدية تتلقى فيها الانفعالات دورتها الكاملة. وهو نفسه يقول عن موقفه بوصفه درامياً عن هذه الفترة من التاريخ:

> بالنسبة لي إنها مستودع للانفعالات والقوى الطبيعية... أنا لا أبذل أية محاولة للتشبيه، لأنها خالدة... إن القوة الفنية لدراما التاريخ تكمن في ما كان أقل ممّا يكون دائماً. إن إعصار رواية «**١٧٩٣**» لا يزال عالقاً حول العالم.

إن رواية **كولاس بروغنون** التاريخية مولودة من روح مختلفة جداً.

وبكلمات رومان رولان ذاتها فإنها نوع من الفترة الفاصلة بين ملحمته الكبيرة ومجموعاته الدراماتية، أي خطٌّ ثانوي، قصةٌ في إجمالي إنتاجه. إلّا أنّ هذا الوضع لأصلها ومركزها في كامل عمل الكاتب يجب ألّا يقلل من أهميتها الفنية. بل يجب أن يؤكد فقط الدور التاريخي - الاجتماعي للرواية التاريخية داخل الإنسانية الفرنسية اليوم.

إنها فاصلة، مليئة بالبهجة وتأكيد الحياة، بالرغم من أن قصتها مملوءة بالأحداث الحزينة بل المأساوية - كقصة رواية أناتول فرانس: «**مشْوى الملكة بيدوغ**». وهذا التوتر وانتصار الحياة الذي ينبع منها هو الشيء الحاسم: وهنا تتغلغل المادية الأبيقورية، المؤكدة للحياة، القديمة، أي تقليد الإنسانيين الفرنسيين الكبير. والموضوع التاريخي ليس عرضياً لأنّه، مع حدوث الفعل زمن وصاية لويس الثالث عشر الشاب، يعبّر عن استمرارية هذا الموقف من الحياة بين الشعب الفرنسي.

والحقيقة، إن رومان رولان ينوي أكثر بكثير من تطوّر تاريخي غير مقطوع. فوجهة نظر هذا الإنساني الكبير، وإيمانه في خلود المشاعر والعواطف الإنسانية، يتجاوزان مجرد الاستمرارية و«الإنسان الطيب يعيش»، هو ما يكتبه شعاراً لروايته. وفي المقدمة، حيث يعطي دوافعه إلى نشر الرواية بلا تغيير (فقد كانت قد أكملت قبيل الحرب العالمية الإمبريالية تماماً)، يقول أنّ أحفاد كولاس بروغنون، أبطال وضحايا الملحمة الدموية للحرب العالمية، قد برهنوا للعالم كيف كان هذا الشعار صائباً.

إن كولاس بروغنون، إذن متخيّل من جانب مؤلفه ليس كمجرد ابن لعصره، وهو عصر مضى منذ فترة طويلة، بل كنمطٍ أبديّ، ونمط معبّر عن الحياة الشعبية الفرنسية - وهو أمر حاسم. وعند أناتول فرانس،

كانت الحكمة الأبيقورية وتأكيد الحياة السعيد «بالرغم من كل شيء» الصفة الفكرية المميزة لمثقف منزوع الطبقة في القرن الثامن عشر. ولرومان رولان جذور في الشعب أعمق. وما من ريب في أن كولاس بروغنون، الحرفيّ الفنّان، يغذي روحه ووجهة نظره بالأدب، إلّا أنّ حكمته هي في جوهرها أكثر محلية، ومشتقة من الحياة، من الحياة الشعبية، على نحو أكثر مباشرة.

وهنا يكمن الجمال الخالد في عمله، الذي يجعل منه نتاجاً فريداً في عصرنا. ورومان رولان لا يضفي أبداً طابع المثال الأعلى على بطله. والحقيقة فهو يضع عامداً سلسلة كاملة من السمات السلبية في المقدمة: ميل إلى التسكع، شيء من الانحلال والإهمال تجاه الحياة... إلخ. وكولاس بروغنون يمكن أن يكون أي شيء إلّا أن يكون «بطلاً مثالياً» مصوغاً بشكل كامل. ونواقصه وميزاته لا تتطابق بأي شكل مع تلك الصور التي استخدمت، في أوقات مختلفة ومن أطراف مختلفة، لتمجيد الشعب الفرنسي.

ولكن إذا كان رومان رولان يرفض أن يُلقي بريقاً أو لمعاناً كاذباً على الشعب الفرنسي انسجاماً مع هذه التقاليد، فهو أقوى معارضةً أيضاً لتلك الاتجاهات الأدبية التي تسعى إلى تقديم صورة طبيعية للشعب بتأكيد القسوة الإنسانية، بالرغم من أنها ستجعل «الظروف» مسؤولة عنها. وصورة رومان رولان عن أي بطل شعبي هو أنّه متبلد الذهن وغليظ كلياً. إلّا أنّ ممّا لا ينفصل عن هذه الصفات، التي تنطوي على أكثر ممّا يوحي به شكلها، هو أصالة البطل الإنسانية، ولطفه ورقّته في علاقاته مع الشعب وحسمه البسيط والذكي الذي يرتفع في لحظات المحن والأخطار الفعلية إلى بطولة حقيقية، إلى ثبات بطولي. وتكاد تستحيل مساواة بعض المشاهد بأية مشاهد لدى أي كاتب آخر من الحاضر: مقابلة البطل وتوديعه حبيبة قلبه في شبابه،

التي نعرف منها قصة حبهما الهزلية والمثيرة؛ وتوديعه زوجته الكفوءة والمملة التي عاش معها كل حياته في خلاف هزلي. وعلى المرء أن يعود إلى مشاهد الحياة الشعبية عند غوتفريد كيللر ليجد النظير لهذه الإنسانية الشعبية.

إنّ هذا يكفي لإظهار المركز الفريد الذي تحتله رواية رومان رولان التاريخية في أدب عصرنا. وإذا كان أسلوبه في العرض يمثل شيئاً فهو قطب مناقض لأسلوب الإنسانيين المناوئين للفاشية. فما هو مفقود في رواياتهم، ويؤلف ضعفهم الرئيس، حتى في عمل مهم جداً كرواية **هنري الرابع** لهاينريش مان، هو الحياة الشعبية الملموسة في اكتمالها المحلي والإنساني. وهذا بالضبط هو ما يميز رواية **كولاس بروغنون**. وهذا التضاد يستحق تأكيداً خاصاً اليوم حيث تكون مسألة الجذور الشعبية أكثر واقعية حتى ممّا كانت عندما كتبت **كولاس بروغنون**، وذلك مع تجمع كل القوى الديمقراطية ضد الفاشية.

وطبيعي ليست هذه الطريقة الوحيدة التي يبرهن بها رومان رولان على تفوقه الهائل على رفاقه في السلاح الألمان المعادين للفاشية. كما يبرز التضاد أيضاً في الموقف المعبّر عنه في هذين النمطين من الرواية التاريخية تجاه الصراعات السياسية والاجتماعية في العصر المصوَّر، وبالتالي، تجاه الصراعات الطبقية في الحاضر. وفي الملاحظات التالية سوف نبحث في أسباب المباشرية المفرطة لهذا الموقف في الرواية التاريخية للكتّاب المناوئين للفاشية وأضرارها بالنسبة لأيّ عرض للماضي أمين. فرواية المناوئين للفاشية الألمان التاريخية تعطينا شعر الكفاح من أجل الإنسانية والحضارة ضد الرجعية والبربرية؛ إلّا أنّ هذا الشعر لا يزال تجريدياً، لا تغذيه قوى شعبية حقيقية.

والأمر مختلف جداً عند رومان رولان. وقد سبق أن أكدنا شعر

الحياة الشعبية الرفيع والمليء بالحيوية في روايته. وهذا، على أية حال، يستند إلى **ابتعاد** واعٍ عن الصراعات السياسية في العصر المصوَّر، ابتعاد رُفع إلى مستوى فلسفة. وليس هذا في أن كولاس بروغنون ومؤلِّفه لا ينحازان في هذه الصراعات. بل إن الموقف الذي يتخذانه فعلاً هو موقف شك عاميّ متبلد، يرفض طرفي العصر المتعارضين **معاً**، الكاثوليك والبروتستانت أيضاً. ويحمل رومان رولان بطله على القول: «إن الفريق الواحد يساوي قدر ما يساويه الآخر. وأفضلهما لا يساوي حتى الحبل الذي يجب أن يشنق به. وماذا يهمنا ما إذا كان هذا التافه أو ذاك يمارس حيله الماكرة في البلاط؟». بل أوضح من هذا في نقطة أخرى: «فليحمنا الله من حماتنا! إننا قادرون تماماً على حماية أنفسنا. أيتها الخراف الهزيلة! لو كان الأمر مجرد مسألة دفاع عن أنفسنا ضد الذئب، لعرفنا حالاً ماذا يجب أن نفعل. ولكن من سيحمينا من الراعي؟». ولا يقتصر رومان رولان على حمل بطله على أن يعلن وجهة النظر هذه تكراراً، بل يبيِّن، بأمثلة مثيرة في مجرى القصة، كم كان العاميون في ذلك العصر على صواب في عدم ثقتهم بكلا الطرفين بهذا الشكل، وكيف حاولوا أن يترجموا شكهم إلى أعمال، في تكتمٍ حيناً وفي اجتراءٍ حيناً آخر.

ويُظهر أيضاً رومان رولان حكمةً فنيّةً كبيرة في اختيار هذه الفترة الخاصّة ليصوّر فيها هذا الشّك العاميّ في كل ما يحدث «فوق». فالفترة العظيمة من صراعات الهوغونوت قد انتهت وزمن المعارك الحاسمة الأخيرة بين الملكية المطلقة والانقسامات الحزبية التي أنتجها النظام الإقطاعي، وعصر الفوندية، والصراعات في الـ«سيڤين»، لا يزال بعيداً. والأحزاب موجودة إلّا أنّ اشتباكاتها تأخذ شكل مكائد بلاطية «فوق» ونهب «تحت»، سواء أكان الناس المعنيون

من الأعداء أو الأصدقاء. ويحكم كولاس بروغنون، العاميّ الذكيّ، في صراعات زمنه هذه حكماً صحيحاً بصورة عامة، لا سيما إذا أضاف المرء إلى هذا أنّه يعبّر عن إعجاب حار بهنري الرابع، معتبراً إياه «رجله».

إلّا أنني أعتقد بأن المرء لن ينصف مقاصد رومان رولان الفنية إذا اكتفى بقبول هذا التبرير لوجهة نظر كولاس بروغنون وترك الأمر عند هذا الحد. وذلك أنه ليس إلا تبريراً مؤقتاً، وهو سليم لفترة معينة. ونحن نكرر: إن رومان رولان يظهر حكمة فنية كبيرة في اختياره موضوعاً تاريخياً تظهر فيه جميع حجج بطله وأفكاره وتصرفاته وقد أكدها واقع ذلك الزمن. إلّا أنّ المؤلف أراد أن يقول شيئاً آخر هنا، شيئاً أوسع وأعمق. ومن المؤكد أنّه لم يرد أن يقصر استنتاجاته على الفترة الزمنية التي تغطي نشاط بطله.

ولنستذكر ملاحظاته عن رواية دي كوستر، التي اقتبسناها في الفصل السابق. فهو يثني عليها لكل من معارضتها لروما ورفضها دعم جنيف في نضال الاستقلال الهولندي. والآن إذا قارنّا هذا الموقف مع ما يقول عن معاصرة نمط كولاس بروغنون في مقدمته للرواية، رأينا أن رومان رولان أراد أن يفعل بلامبالاة بطله تجاه الأحزاب المتنازعة «فوق» زمن لويس الثالث عشر أكثر من أن يصوّر تصويراً جميلاً عاطفة يمكن فهمها تاريخياً. وأراد أيضاً أن يعرض للأجيال القادمة كلها شخصية مثالية يجب أن ترمز إلى وجهة نظر عاميّة صحيحة.

بعد فترة قصيرة من إكمال هذه الرواية اندلعت الحرب العالمية الاستعمارية. وسيذكر كل إنسان بحيوية وامتنان الموقف الرجوليّ، الشجاع والمملوء بنكران الذات، الذي اتخذه رومان رولان ضد المذبحة الكونية. إلّا أنّ رومان رولان يعرف اليوم، بعد تجارب العقد الأخير المملوء بالأحداث التي عاشها بكل دراية الكاتب والمفكر

العظيم، بأنّ شعاره «**الوقوف على التل**» لم يعبّر إلا بصورة ناقصة عن روحه القتالية، وفتح الطريق للكثير من سوء الفهم بل لتشويه مقاصده.

إنّ سلاميّة رومان رولان التجريدية المؤقتة لم تكن متصلة باطنياً إطلاقاً بسلاميّة أولئك الذين سمُّوا أنفسهم بحواريه وأتباعه. والحقيقة، تظهر رواية **كولاس بروغنون** المصادر الاجتماعية والأيديولوجية المختلفة اختلافاً جوهرياً لموقفه الشخصي، الخاص. وهذه الصفة العاميّة التي تنبع من شعور شعبيّ تلقائيّ عميق وصادق تميز موقفه تمييزاً حاداً من تلك المواقف التي يبدو أنها تستخدم لغة مماثلة.

وما على المرء إلّا أن يضع رواية ستيفان تسڤايغ **إيراسموس** إلى جانب رواية **كولاس بروغنون** ليرى هذا التضاد واضحاً. فهناك نرى إحجاماً، مفرطاً في التهذيب وقلقاً وعصبياً، عن أي قرار، وموازنة حذرة بين «من جهة» و«من جهة أخرى»، كما نرى محاولة المثقف المعجب بنفسه تجاوز التناقضات الفكرية والعداءات الاجتماعية. وهنا، من جهة أخرى، يوجد إنكار عاميّ قوي لرجال الحاشية الملكية البغيضين والمغامرين الذين يمتصون دم الشعب، ورفض لكلا الفريقين المتنازعين اللّذين يجري خدعهما بصورة ذكيّة كما تجري مقاتلتهما حيثما أمكن ولزم بالهراوة والسيف. وهناك نتاج مهذب وذكيّ من الليبرالية المنحلّة التي كانت يوماً ما شريحةً مثقفة برجوازية ثورية. وهنا تمرّد عاميّ محليّ لم ينضج بعد بحيث يصبح النشاط الواعي للثورة الديمقراطية. شحوب وهشاشة من الناحية الفنية في حالة تسڤايغ، وغنى ألوان متفتح في حالة رومان رولان: كل ذلك يعكس هذا التضاد بوضوح وكفاية.

وليس لرواية **كولاس بروغنون** وكامل المرحلة المقابلة لها من تطوّر مؤلِّفها أية علاقة بمن يطلق عليهم أتباع الأخير. فالكتاب يعكس تلك الأمزجة الفلاحية - العامية التي سبق أن رأيناها قد حولت إلى

أشياء مُحَسسة أو مُمَوضعة في عدد من الأمثلة المهمة في بعض الأجزاء من رواية تولستوي **الحرب والسلم** ورواية دي كوستر **أولينسبيغل**.

إلّا أن المماثلة ليست إلّا اتجاهاً عاماً واحداً من الاتجاهات الاجتماعية. وليس لدى رومان رولان كره دي كوستر الأعمى، العفوي، الذي يقوده إلى الاتجاه الطبيعي. وموقفه من الأطراف الذين هم «فوق» هو احتقار رفيع ثقافياً أكثر منه كره مثير للشفقة. وكولاس بروغنون، بالرغم من وضعه أو مركزه العاميّ، أقرب فكرياً وإنسانياً إلى جيروم كوينارد منه إلى أولينسبيغل العصري. فهو بطل شعبي ومع ذلك فهو متأصل فكرياً وإنسانياً في التربة المحلية للاتجاه الإنساني الجديد. وهذا المزيج يوفر على أسلوب رولان في الطرح إفراطات المذهب الطبيعي في الشهوة الجسدية والقسوة التي نجدها عند المؤلف البلجيكي المهم. إلّا أنّ البهجة التي يستشعرها كولاس بروغنون في النساء والخمر والطعام اللّذيذ تشع في كل مكان في الألوان الفاتحة الرقيقة لأبيقورية إنسانية بشكل شبه شفاف، ومصقولة صقلاً عميقاً، ولكنها ماكرة بعض المكر. وكولاس بروغنون شخصية أكثر دنيويةً وفظاظةً من أخيه في القرن الثامن عشر بسبب هذا التحوّل السعيد إلى المجالات العامية، حيث تكون وجهة النظر الإنسانية الأساس ليست محافظاً عليها فحسب بل معززة أيضاً.

إن هذين العملين يعكسان أفضل ما أنتج في فرنسا على يد الاحتجاج الإنساني على الحاضر الرأسمالي. إلّا أنهما يعكسان أيضاً محدوديات هذا الاحتجاج الاجتماعية والتاريخية. وفي كلا المثلين تعكس الحكمة الأبيقورية والانعزال رفضاً، محجوباً بالسخرية والهزل، للدخول في عداء وخسة الواقع الاجتماعي أو تغييرهما. وهذا الرفض معبّر عنه تعبيراً واضحاً من الناحية الفنية في حقيقة أن

كامل سياق الواقع التأريخي، إذا ما ظهر بحالٍ من الأحوال، يفعل هذا بخطوط عامة أكثر غموضاً من الشخصية الرئيسة الإنسانية نفسها، وفي حقيقة أن هذه الأعمال، مهما تكن قد رسمت العديد من الشخصيات الثانوية رسماً مشرقاً، ومهما تكن قد نفذت بقوة العديد من المشاهد المنفردة، هي في كليتها **صور وأشخاص** وليست صوراً عالمية.

ويؤكد رومان رولان هذه الشخصية الوصفية إلى درجة أبعد بسرده بصيغة المتكلم. وهو لا يرسم صورة الأحوال السائدة قدر ما يعكسها عبر حياة وتجارب كولاس بروغنون. إلّا أنّ هذا يؤدي إلى توقفٍ وجمود معينين في العمل بالرغم من أحداثه المتنوعة والمهمة جداً. والتطوّر في هذه الرواية هو تعاقب وتقدم في الزمن والأحداث من الناحية الظاهرية فقط. وجوهره الداخلي أكثر بوحاً أو إفشاءً. فنحن نرى صورة كولاس بروغنون تنمو سمةً بعد سمة، فيما يمسك المؤلف ريشة الحياة بيده المجرّبة. وحين تنتهي الصورة، تنتهي الرواية أيضاً. إلّا أننا نشعر بأن ما من شيء جديد حقاً قد حدث. إننا لا نرى سوى أن الصورة أكثر وضوحاً وشمولاً مما كانت في البداية. إلّا أنّ النموذج ليس مختلفاً. وكولاس بروغنون لا يمر بأي تطور. وهو ليس ذلك النوع من عدم التطور الذي راقبناه في حالة «الأفراد التأريخيين - العالميين» الذين يبدون شخصيات ثانوية. ويقدم الكشف عن صفاتهم الإنسانية جواباً عن الأسئلة الاجتماعية - التاريخية التي نشأت في مجرى الرواية، وبذلك يؤلف عاملاً في الديناميكية الموضوعية للفكرة التاريخية المعنية. وغياب التطوّر عند كولاس بروغنون أكثر واقعية بكثير. والسبب هو أن كل المشاكل الإنسانية والتاريخية مركّزة داخل شخصيته ونفسيته. والأسئلة والأجوبة على حدٍّ سواء متضمنة داخل نطاق حياته. ولهذا يحدث الكثير في الرواية، ولكن ليس إلا لإظهار

موقف متطابق من الحياة في أكبر عدد ممكن من الزوايا. وبهذا المعنى ليس للرواية أي حدث. وأياً كان ما يحدث خارجياً فهو مقصود لا لجعل الناس يخطون شوطاً آخر على امتداد طرقهم، ولا للكشف عن أزمةٍ عالميةٍ ما، وإنما مجرد تفسير **موقف إنساني**.

إن رومان رولان كاتب استوعب أفضل وأنبل تقاليد الفن الكلاسيكي وتعلم منها. ومع ذلك فقد دفعه عدم مؤاتاة الظروف السائدة بعيداً عن التقاليد الكلاسيكية التاريخية. وتتكشف إنسانيته ومقدرته الفنية البارزتان في الكمال الداخلي الذي أضفاه على روايته بالرغم من ظروف العصر المعاكسة. إلّا أن هذا الكمال قد أنجز على حساب صورة عالمية تاريخية شاملة - وهو حساب واعٍ أو مقصود. ورولان، بعدم تصويره تفاعل جميع الطبقات في المجتمع، عاجز عن أن يكشف لنا تلك القوى المجهولة في الشعب التي تزدهر تأريخياً.

ومن وجهة نظر فنية صرف لا يمكن أن يكون هذا النبذ موضع إعجاب بصورة كافية. وبالمثل اختيار الفترة: فبعد إشارات المؤلف الموجزة لا يكون القارئ آسفاً إطلاقاً أن تكون أمامه صورة كولاس بروغنون وليس صورة للفترة. إلّا أنّ هناك شيئاً من الإذعان والتقيّد الذاتي في حكمة الاختيار هذه، إذا ما قورنت الصورة بالصور التاريخية التي أنتجها كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيون وصورة المجتمع في «**جين كريستوف**».

ويبرز هذا الاهتمام الفني الصرف في اللغة أيضاً. فرومان رولان يرسم كولاس بروغنون عبر كلمات الأخير نفسه، التي تسبغ على صورته نبرة موثوقة على نحو مباشر جداً. وهذا التجديد للغة القديمة المنجز جدلياً يؤكد، باستمرار وحيوية، الطابع العامي المحلي للبطل. ومع ذلك لا مفرَّ أن يحس القارئ المعاصر أثراً من التكلف لا يدرك إلا بالكاد، من الفنية المدروسة أو المتعمدة في اللغة. والنتيجتان

الناجمتان عن التحدث بالمتكلم الأول - أي كل من الارتباط باللغة القديمة ونوعية التصوير الجامد التي تطرقنا إليها - تؤكدان طابع هذه الرواية الجميلة المفرط في فنيته وتجريبيته. وإنّه لمظهر من المظاهر المأساوية العديدة في عصرنا أن لا يكون ممكناً تصويرٌ رفيع كهذا للحياة العامية المحلية القديمة من دون مسحات التكلف الباطنة هذه.



٥ - إمكانات لتطوّر الاتجاه الإنساني الجديد في الرواية التاريخيّة

نحن نرى أن جميع مشاكل الشكل والمضمون على حد سواء في رواية عصرنا التاريخية تتركز على مسائل التراث. وجميع المشاكل والتقييمات الجمالية في هذا المجال تتقرر بالنضال لتصفية التراث السياسي والأيديولوجي والفني لفترة الرأسمالية المنهارة، وبالنضال لكي تجدد وتوسع على نحو مثمر تقاليد الفترات التقدمية الكبيرة التي مرت بها البشرية، وروح الديمقراطية الثورية، والعظمة الفنية والقوة الشعبية للرواية التاريخية الكلاسيكية.

إن عرض المشكلة هذا - في كل من هذا المكان وفي تحليلاتنا السابقة، على ما نأمل - سيكفي للبرهنة على أن هذه المسائل هي أكثر من فنية صرف. فالشكل الفني، بوصفه الانعكاس المركَّز والمُبرَّز لسمات الواقع الموضوعي المهمة، المنظمة والفردية معاً، لا يمكن إطلاقاً أن يعامل بحدّ ذاته فقط، وبمعزل. وبالضبط فإن تطور الرواية التاريخية يبين في أجلى شكل كيف أن ما يبدو مجرد معضلات شكل وتركيب - مثلاً، ما إذا كان يجب أن تكون شخصيات التاريخ الكبيرة أبطالاً رئيسين أو شخصيات ثانوية - يخفي بوضوح معضلات أيديولوجية وسياسية لها أعظم الأهمية. والحقيقة، فإن كامل مسألة ما

إذا كانت الرواية التاريخية نوعاً أدبياً قائماً بذاته، وله قوانينه الفنية الخاصة به، أو ما إذا كانت تطيع من حيث الجوهر نفس القوانين كما هي الرواية بصورة عامة، لا يمكن أن تحل إلّا على أساس موقف عام من المعضلات الأيديولوجية السياسية الحاسمة.

وقد رأينا أن الجواب عن جميع هذه المسائل يعتمد على موقف الكاتب من **الحياة الشعبية**. واستئناف تقاليد الرواية التأريخية الكلاسيكية ليس مسألة جمالية بمعنى ضيق، حِرَفيّ أو مهنيّ. ولا يهم ما إذا كان السير وولتر سكوت أو مانزوني متفوقاً، مثلاً، على هاينريش مان، أو في الأقل فهذه ليست النقطة الرئيسة. وإنما المهم هو أن سكوت ومانزوني، وبوشكين وتولستوي، كانوا قادرين على إدراك وتصوير الحياة الشعبية بأسلوب أعمق وأصدق وأكثر إنسانية وتأريخي بصورة ملموسة أكثر حتى من أبرز كتّاب عصرنا؛ وأن الشكل الكلاسيكي للرواية التاريخية كان شكلاً استطاع المؤلفون به التعبير عن أحاسيسهم تعبيراً كافياً؛ وأن الطريقة الكلاسيكية للقصة والكتابة كانت مصممة على وجه خاص لإبراز جوهر وغنى وتنوع الحياة الشعبية بوصفها الأساس للتغيرات في التأريخ. وهذا في حين أننا نجابَه في الرواية التاريخية، وحتى التي كتبها كتّاب مهمون من الحاضر، بصراع في كل لحظة بين المحتوى الأيديولوجي، والموقف الإنساني المقصود والوسيلة الأدبية المستخدمة.

إذن، إذا أخذنا مقياسنا الجمالي من دراسة وتحليل لكتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين وقوانين الملحمة والدراما بصورة عامة، لكي نحكم في أعمال الكتّاب المعاصرين البارزة، فلنا ما يبرر هذا في جانبين. فأولاً وقبل كل شيء، إنّ حقيقة أن اتجاهاً أدبياً معيناً ينشأ نتيجةً لضرورة اجتماعية واقتصادية ولصراعات عصره الطبقية ليست مع ذلك مقياساً للحكم الجمالي. ومن المؤكد أن التأريخية الرجعية -

النسبية وكذلك علم الاجتماع النسبيّ المبتذل يبشران بالعكس. ومنذ رانكيه، يقول المبسّطون الآليون أنّ كل نتاج للتطور التأريخي هو «بالمثل قريب من الآلة» أو، حسب التعبير السوسيولوجي الدارج، «مرادف طبقي». وهذا يبدو - وفقاً لما يريده المرء - إما «عميقاً» فوق العادة بمعنى أي مفهوم للتأريخ لاعقلاني بشكل غامض، أو «علمياً» فوق العادة بمعنى أية نظرية للتقدم برجوازية مبتذلة ومنشفية ليبرالية.

إلّا أنّ كلا المفهومين يقطعان العلاقة الفعلية بين الفن والواقع. ويبدو الفن في وقت واحد قدرياً ومجرد أسلوب ذاتي للتعبير عن شخص ما. وهكذا فهو ليس انعكاساً للواقع الموضوعي. ومع ذلك تتحدر معايير أي جماليّ أصيل بالضبط من هذه السمة الأساس للفن. ولأن الرواية التاريخية تعكس وتصوِّر تطور الواقع التاريخي، فإن مقياس مضمونها وشكلها يوجد في هذا الواقع نفسه. ولكن ما هو هذا الواقع؟ إنه تطور الحياة الشعبية المتفاوت والمليء بالأزمات. والكتّاب من أمثال فلوبير وكونراد فيرديناند ماير يخلقون شكلاً «جديداً» من الرواية التاريخية لأسباب عميقة وضرورية: فتطور المجتمع ينتج انحطاطاً أيديولوجياً في طبقتهم، وهم لم يعودوا في موقع يتمكنون فيه من رؤية المشاكل الفعلية للحياة الشعبية في غناها الموسع، وصورتهم عن التاريخ مفقرة اجتماعياً وتاريخياً وناقصة. وعلى ذلك فهم يصورون التأريخ في شكل «جديد». ومع ذلك، فإن واجب علم الجمال الماركسي ليس فقط أن **يفسر** هذا الإفقار والنقص بطريقة اجتماعية - تاريخية بل أيضاً أن **يقيسهما** جمالياً بالمقابلة مع أعلى احتياجات الانعكاس الفنيّ للواقع التاريخي وأن يكتشف عوزهما.

إن الانتقاد يجب السماح له بتقييم وإدانة النتاجات الفنية لفترات بأكملها، بينما يعترف بضرورتها الاجتماعية - التاريخية. والحقيقة فإن كامل التقييم الجمالي يعتمد على هذا الاعتراف. إلّا أنّ هذا الإعلان

عن حق النقد لا يصفي بحالٍ من الأحوال مشكلة الرواية التاريخية في عصرنا. وذلك أننا أثبتنا تكراراً التضاد الأيديولوجي العميق الذي يفصل النشاط الأدبي لممثلي الرواية التاريخية المهمين في عصرنا عن نشاط الانحلال البرجوازي. وهكذا فإن مشكلة تقدير الرواية التاريخية الراهنة مشكلة أكثر تعقيداً بكثير. ومعيارنا الكلاسيكي ليس معارضاً أو غريباً إطلاقاً عن الأخيرة كما هو معارض أو غريب عن نتاجات بداية انحطاط الأدب البرجوازيّ، ولا سيما تجاه نتاجات الانحطاط التام. وتوجد أيضاً أوجه شبه عميقة ومهمة بين الفترة الكلاسيكية للرواية التاريخية وبين الرواية التأريخية في عصرنا. فكلتاهما ترميان إلى طرح حركة الحياة الشعبيّة في التأريخ، في واقعه الموضوعي وفي الوقت ذاته في علاقته الحية بالحاضر. وهذه العلاقة السياسية والأيديولوجية الحية بالحاضر عنصر مهم آخر في وجهة النظر التي تربط روحياً الكتابة الحالية لكتّابنا الإنسانيين بالفترة الكلاسيكية.

إلا أنّ تفاوت التطور التأريخيّ يجعل من هذه العلاقة علاقة معقدة غاية التعقيد. وهذا ينطبق على كلتا المسألتين المهمتين، على مسألة الجذور الشعبية وعلى مسألة العلاقة بالحاضر. والأمر المهم والمميز بهذا الصدد هو أن آراء العديد من إنسانيّي الحاضر، في مسألة سياسةٍ وأيديولوجيةٍ ما، هي أكثر جذريةً من آراء الكتّاب الكلاسيكيين. ولا يلزم المرء إلا أن يفكر في التضاد بين المحافظ المعتدل، السير وولتر سكوت، والديمقراطي الثوريّ هاينريش مان. إلّا أنّ تفاوت التطور يبرز في حقيقة أنّ سكوت كان مرتبطاً على نحو أكثر حيوية، ومتصلاً على نحو أكثر جداً، بحياة الشعب، مما كان عليه كاتب المرحلة الإمبريالية، الذي كان عليه أن يناضل في وقت واحد ضد الانعزال عن الحياة الشعبية، الذي يفرضه على الكاتب تقسيم العمل في الرأسمالية المتطورة ونمو أيديولوجية ليبرالية أكثر رجعية في ظل الإمبريالية.

إن هذه الصلة بالحياة الشعبية كانت لا تزال حالة طبيعية ومفروضة اجتماعياً بالنسبة لكتّاب الفترة الكلاسيكية الخاصة بالرواية التاريخية. ففي الفترة التي عاشوا فيها كانت قوى تقسيم العمل الاجتماعي قد بدأت تواً ممارسة تأثير حاسم في الأدب والفن في اتجاه انعزال الكاتب عن الحياة الشعبية. وفي العديد من الكتابات الرومانتيكية في العصر الحاضر يكون هذا التأثير ملموساً فعلاً بصورة واضحة؛ إلّا أنّه لا يصبح الأساس المهيمن للأدب بصورةٍ عامةٍ إلا في فترة متأخرةٍ جداً.

إن إنسانيّي عصرنا ينطلقون في كتابتهم من **احتجاج ضد مؤثرات الرأسمالية التي تسلب الإنسان إنسانيته.** ويلعب دوراً مهماً غاية الأهمية في هذا الاحتجاج تغرب الكاتب المأساوي عن الحياة الشعبية، أي عزلته، واعتماده التام على نفسه. ومع ذلك فإن مما يؤلف جزءاً من الموقف هو أن هذا الاحتجاج لا يمكن أن يتقدم إلّا تدريجياً، وبصورة متفاوتةٍ ومتناقضة، من **التجريدية** إلى **الملموسية**. وليس هذا فقط بسبب أن صلات المرء بالحياة الشعبية واعتياده عليها بصورةٍ عامة لا يمكن جعلها ملموسة إلا بطريقة تجريدية، أي خطوةً فخطوة، بل كذلك بسبب الجدلية الداخلية لنضال الكاتب ضد وضع الأدب المعزول اجتماعياً في ظل الإمبريالية.

إنّ هذه الجدلية هي التي تقرر بطء وتفاوت الطريقة التي يصفي بها الكاتب حسابه مع الأيديولوجية الليبرالية للرأسمالية. والكتّاب الأصيلون في هذه الفترة يبدأون برغبة متقدة للتغلب على عزلة الأدب والجمالية، وعلى الرضا الذاتي أو الغرور والاكتفاء الذاتي أو غلوّ الثقة الفنيين اللذين ينجمان عنها. وهم في رغبتهم في جعل الأدب قوة فاعلة في مجتمع زمانهم - وهو ما يعتبرونه مفروضاً - إنما يتطلعون بطبيعة الحال إلى حلفاء. وكانت النتيجة أنهم تعلقوا بحماسة بأيّ تيار

اجتماعي أو مظهر إنساني بدا أنه يقدم أضعف الأمل في أن يتحول إلى احتجاج ضد وحشية الحاضر الاجتماعي.

وهكذا فقد كانت إعادة إيقاظ الروح الثورية - الديمقراطية في الأدب الألمانيّ صعبة غاية الصعوبة. فقد وضعت أكثر المشاكل تنوعاً في طريق تقدمه من جانب المساومة الليبرالية من جهة، ومن جانب النفي التجريدي الذي هو نوعٌ بوهيميّ فوضويّ من جهة أخرى. وعليه، فإذا مررنا، ونحن نحلل تطور أهم الكتّاب المناوئين للفاشية، بجميع أساليب المحاولات لتحالفهم مع تيارات من هذا النوع - بسبب التقييم النقدي الناقص أو حتى التقييم المفرط غير النقدي - فإن علينا أن نفهم هذا كجزء من الخط العام لتطور ألمانيا (وفي العديد من الجوانب، وإن لم يكن بشكل ملحوظ جداً، لتطور بقية أوروبا الغربية). وكان سقوط حكم هوهنزوليرن وجمهورية ڤايمار قادراً على خلق تقدم معين بهذا الشأن، ولكن ليس على أي تغير جذري. ولم يحدث هذا إلّا مع انتصار البربرية الفاشية في ألمانيا نفسها وتجارب وانتصارات الجبهة الشعبية في فرنسا وإسبانيا.

ومع ذلك فإنه لخطأ ألا نرى شيئاً غير الضعف في الأدب السابق الذي يكشف في كل مكان عن آثار هذا الظهور البطيء للروح الثورية - الديمقراطية. وليس ممكناً هنا تحليل الأدب الألماني في الفترة التي سبقت الفاشية بكل تفاصيله، لا سيما وأن منجزاته الجوهرية تكمن خارج نطاق هذه الدراسة. ولكن لكي نوضح هذا الموقف العام الذي كان عليه الأدب الإنساني الاجتماعي فلنستشهد بمثلٍ واحد: أي مثل توماس مان. ففي عمله المبكر يقوم هذا الكاتب الكبير بنقدٍ ذاتي قاسٍ عن طريق مقابلة عالم الكاتب المعزول بعالم المواطن الحصيف والمستقيم. والآن فإن من السطحية والخطأ البالغين جداً اعتبار هذا شيئاً سلبياً. فتوماس مان يكشف عن تناقضات عميقة في الحياة

البرجوازية، في فراغها من الثقافة، مع جدليةٍ بالغة من الحذق والتعقد، وما من ريب في أنه يكافح النمط الإنساني السائد الذي أنتجته الرأسمالية الألمانية. ولكنه كلما تعمق في رؤية مشاكل الأدب المعزول، كان أكثر ثباتاً في إنكاره انسحاب الكاتب إلى «برج عاجيّ» ونفي تجريديٍّ للحاضر إجمالاً، وأكثر اضطراراً إلى التطلع في كل مكانٍ في الواقع نحو أنماط إنسانية إيجابية (نسبياً في الأقل). ويبرز أيضاً صدقه ككاتب في حقيقة أنه بينما قد يطرح نمطاً ما طرحاً إيجابياً في سياقٍ ما فهو سوف ينتقده بسخرية في سياق آخر، وبهذا الشكل يضيف تحفظات قوية إلى تأكيده. وهكذا لا تغرق كتابته أبداً في تبريراتٍ أو تمجيد للحاضر.

وفي كل هذا على المرء أن يدرك اتجاهاً مزدوجاً. فمن جهة، يسعى توماس مان، كأي كاتب ذي شأن، إلى أن يرسم صورة لمجتمع زمانه كلية وشاملة. وتعتمد شمولية هذه الصورة على تنوع الشخوص وعلى ما إذا كانوا مصوَّرين ككائنات حية متعددة الجوانب وليس أشبه بصور كاريكاتورية على ملصقات إعلانية، حتى إذا كان هناك شعور بأنهم يحملون مبادئ معادية. وبهذا الصدد، تجاوز توماس مان وكذلك قلة من معاصريه المهمين الأفق الذي رسمته تحيزات البرجوازية الليبرالية. ومن جهة أخرى، فإن الطريقة التي يجري بها فهم هذه الأنماط إنسانياً وفنياً تعكس الشكل البطيء والمتناقض الذي يحدث به هذا الانفصال عن التحيزات البرجوازية - الرجعية في فترة ڤيلهلم. ونحن نؤكد مرة أخرى: إنّ حقيقة أنّ الأنماط المعادية مصوّرة إنسانياً ليست هي التي تشير إلى هذا التغلب البطيء والمتردد على التحيزات، بل هو الموقف غير النقدي من هذه الأنماط في كليتها الاجتماعية والإنسانية، أي عدم إدراك محدودياتها الاجتماعية والإنسانية. ويكفي هنا أن نذكر عرض توماس مان

لفردريك بروسيا الأكبر وتقاليد هذا العرض في الحرب العالمية الأولى.

إلّا أننا نجد أشكالاً مماثلة من المفهوم والتصوير - وهي، من المسلّم به، من نوع أقل وضوحاً - حتى في فترة هاينريش مان الأولى متعلقة بممثلي البرجوازية الليبرالية؛ وعند آرنولد تسفايغ متعلقة بأنماط لائقة ومحترمة من العسكريين الألمان. ومن الطبيعي أن لهذا النوع من المفهوم الفني عن الواقع جذوره السياسية والأيديولوجية. وهنا أيضاً ستكفي بضعة أمثلة. ويكفي أن يشير المرء إلى تقدير أو تثمين بسمارك أو نيتشه الزائف. وتبين هذه الأمثلة كيف أن تحيزات معينة من الفترة الماضية أو، في الأقل، بقاياها، لا تزال حية اليوم.

وهذه العملية البطيئة والمتناقضة الخاصة بالتغلب على الأيديولوجية الليبرالية وتغربها عن الشعب منعكسة، أيضاً، في الروايات التاريخية للإنسانيين المناوئين للفاشية.

وقد بيَّنا سابقاً كيف أن واحداً من أهم جوانب ضعف هذه الروايات كان تصويرها مشاكل الحياة الشعبية من «فوق». أما الناس فكانوا يلعبون دوراً ما فقط عندما يدخلون في صلة مباشرة بأيما كان يجري «فوق». وهذا يعطينا صورة واضحة عن التقاليد الليبرالية - البرجوازية التي لا يزال من الواجب التغلب عليها. وهكذا فليست العودة إلى تقاليد نمط الرواية التاريخية الكلاسيكي مسألة جمالية - فنية بالدرجة الأولى. إنها بالأحرى نتيجة للانتصار الحاسم والكامل الذي حققه روح الديمقراطية الثورية، لمشاركة الإنسانيين المهمين الملموسة والوثيقة في مصير الشعب. (ونحن نأمل أن تكون تحليلاتنا السابقة قد بينت للقارئ بما يكفي من الوضوح أن التقليد العامي الجديد في الأقطار اللاتينية، الذي تُعلّم أو تُميّز مراحله بأسماء إيركمان - شاتريان، دي كوستر، ورومان رولان، يعاني من عوزٍ في

الملموسية التاريخية بالطريقة المعاكسة تماماً. وهكذا تنطبق المشكلة الأيديولوجية - الفنية في إعادة إيقاظ روح الرواية التاريخية الكلاسيكية على هذا التقليد أيضاً، وهي بالمثل مرتبطة بالتجسيد السياسي والاجتماعي للديمقراطية الثورية، باستثناء أن الاستنتاجات الأدبية التي يجب استخلاصها في هذه الحالة هي ذات طابع مختلف، ومعاكس جداً في معظم الأحيان).

إن مسألة علاقة الماضي بالحاضر متصلة بهذه المشكلة اتصالاً وثيقاً جداً. ومرة أخرى يجب أن نؤكد بشدة التضاد بين الرواية التاريخية الراهنة وسابقاتها المباشرات من الروايات. فالرواية التاريخية لإنسانيّي عصرنا مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمشاكل الحاضر الكبيرة والملحة. وهي في طريقها إلى تصوير **ما قبل تاريخ الحاضر** - بصورة متناقضة جداً لنمط فلوبير في الرواية التاريخية مثلاً. وتعلقها بالأحداث الجارية - بمعنى تاريخيّ كبير - هو أحد مظاهر التقدم الكبير الذي حققه الإنسانيّون المعادون للفاشية. إنها بداية **تغير** في تأريخ الرواية التاريخية.

ومع ذلك فهي ليست إلا **بداية** تغير. وذلك أن التغيّر نفسه يؤدي إلى العودة إلى تقاليد الرواية التاريخية الكلاسيكية. والفرق الذي لا يزال موجوداً بين الاثنين اليوم سبق أن أكدناه في نقاط مختلفة. ونعيد هذا باختصار قائلين: إن رواية اليوم التاريخيّة الإنسانية تعطي فقط **ما قبل تاريخ تجريدي للأفكار** وليس ما قبل التاريخ الملموس لمصير الناس أنفسهم، الذي هو ما صوّرته الرواية التاريخية في مرحلتها الكلاسيكية.

ونتيجة لهذه العلاقة العامة والمفاهيمية، وليس الملموسة والتاريخية، بين الماضي والحاضر، يكون تشويه الشخصيات أو الحركات التاريخية محتوماً أحياناً. وهكذا يوجد ابتعاد عن الصدق

الرائع تجاه الواقع التاريخي، ذلك الصدق الذي كان قوة الرواية التاريخية الكلاسيكية. إلّا أنّ الأبعد من ذلك هو أن لهذه العلاقة بالحاضر، المفرطة في صفتها المفاهيمية وبالتالي في مباشريتها، تأثيراً تجريدياً في كليّة العالم الممثل أو المطروح. وإذا كانت الرواية التاريخية هي ما قبل التاريخ الملموس للحاضر، كما كان شأنها عند الكتّاب الكلاسيكيين، وجب أن يكون المصير الشعبي الممثل فيها غاية بذاته من الناحية الفنية. إن العلاقة الحية بالحاضر يجب أن تعبّر عنها حركة التاريخ نفسها. والعلاقة إذن موضوعية بمعنى فنّي، وهي لا تحطم أبداً الحدود التي يضعها الإطار الإنساني - التاريخيّ للعالم الممثل. (أي أن هذا يعتمد أيضاً على «مفارقة تأريخية ضرورية» سبق أن شرحناها شرحاً كاملاً). وتكشف العلاقة المباشرة والمفاهيمية بالحاضر، التي تسود في الوقت الراهن، عن اتجاه كامن نحو تحويل الماضي إلى **حكاية رمزية عن الحاضر**، ونحو انتزاع مباشر من التاريخ «مسرحية رمزية». وهذا يتناقض مع الصواب التاريخي الفعلي للمضمون ومع الاستقلال الفعلي (لا الشكلي) للشكل.

وقد يبدو متناقضاً، ومع ذلك فهو حقيقة، القول بأن لهذه العلاقة المباشرة بالحاضر تأثيراً تجريدياً وبالتالي مُضْعِفاً في ذات مشاكل الحاضر الموضوعة في المقدمة. وهذا يمكن أن يشاهد في غاية الوضوح في رواية فويشتڤانغر: **نيرون الزائف**. وما من عمل فني آخر في عصرنا يتضرم بمثل كره الفاشية هذا. ويدفع الإشفاق الساخر في هذا الكره بفويشتڤانغر خطوة كبيرة إلى أمام على امتداد الطريق الثوري الديمقراطي. إلا أنّ هذه ليست ميزة العمل الوحيدة. وذلك أنّ فويشتڤانغر يصوّر الحركات الشعبية هنا على نحو ملموس أكثر جداً مما في رواياته عن جوزيفوس فلاڤيوس، بل أكثر حتى مما في الجزء الثاني من المجموعة. وصحيح أن هذه الحركات الشعبية منظور إليها

ومطروحة من وجهة نظر المحركين المحتجبين في المؤخرة والقادة في المقدمة، إلّا أنها أصابت درجة من الصواب والتميز أعلى بكثير مما في أعماله السابقة. ومع ذلك فإن هذه الرواية، رغم حيويتها وصوابها الأكثر، ليست سوى حكاية رمزية موسعة: فنحن نرى كيف أن مهرجاً مثيراً للإشفاق، وقد دفعته مكائد رأسماليين كبار، يتولى قيادة حركة شعبية، ويمارس سلطة ديكتاتورية فترة طويلة، ثم ينهار في اللحظة التي يعود فيها الناس إلى عقولهم. وما من أُهجوةٍ أخرى كتبت ضد هتلر وشركائه السادة والغوغاء لها مثل هذه الدقة البالغة. إنها على درجة من الحدة والإقناع، وإن معناها على درجة من الوضوح المباشر، بحيث تستحق **نيرون الزائف** مكانة مهمة في النضال ضد الفاشية.

ولكن ماذا ينقص هذا العمل المهم والضخم؟ نحن نرى - أنها علاقة بالحاضر على درجة كافية من العمق والملموسية. فهو لا يعبّر إلّا عن العواطف المباشرة التي تثيرها الفاشية. وذلك أن السؤال الفعلي والأعمق الذي يثير جميع الديمقراطيين الحقيقيين هو هذا: كيف استطاعت عصابات القتلة هذه أن تأتي إلى الحكم في قطر مثل ألمانيا؟ وكيف حدث أن آلافاً وآلافاً من الناس المقتنعين استطاعوا القتال بتعصب نيابة عن مأجوري الرأسمالية المرتزقة والقتلة هؤلاء؟ إن ما لا تفعله رواية فويشتڤانغر الساخرة هو حل لغز هذه الحركة الجماهيرية، لغز العار الألماني. إنها تكتفي بالتسليم بحقيقةٍ مؤداها أنّ الشعب قد يصبح ضحايا مؤقتة لأكثر أنواع الديماغوجية فجاجة.

ولكن كيف كانت هذه الديماغوجية الفجة قادرة على أن تمارس تأثيراً كهذا في ملايين الناس؟ إن هذا سؤال لم يُسأل، ناهيك على أن يجاب عنه. وهذا السؤال ليس سؤالاً تاريخياً أكاديمياً؛ وإنما هو مسألة عملية لها أعلى مكانة: مسألة المنظور الملموس لانهيار حكم القتل الفاشيّ. وهذا في الحقيقة تبينه رواية فويشتڤانغر نفسها.

والمؤلف، بعدم تصويره الأصول الملموسة، الاجتماعية - التاريخية، لحكم نيرون الزائف هذا، لا يكون في وضع يمكنه من تصوير انهياره الملموس، الاجتماعي - التاريخي. إن «معجزةً» تحدث: إذْ تنتقل أغنية ساخرة من فم إلى فمٍ، كاشفة القناع عن الفراغ الداخلي للمغتصب وعصابته، ويثوب الناس إلى رشدهم وتنهار الديكتاتورية البربرية. ومنظور المستقبل هذا لا يبقى معبّراً عن أحاسيس المقاتلين ضد الفاشية التقدميين، بل - على العكس جداً من نية فويشتڤانغر - مشاعر أولئك الذين لا يرون في الفاشية حركة سياسية - اجتماعية ملموسة من حركات العصر الإمبريالي قدر ما يرونها «مرضاً اجتماعياً»، أي نوعاً من «الجنون الجماعي»، والذين من ثمَّ ينتظرون في سلبية أن «يشفى» الناس، أي أن «يعودوا إلى رشدهم» - وبكلمة، فهم ينتظرون انهيار نظام حكم هتلر التلقائي، أي معجزة.

إننا نرى أنه لا يوجد أي بديل عن علاقة بالحاضر ملموسة أو، ما يكون الشيء ذاته، عن اطلاع على الحياة الشعبية ملموس. وهذا صحيح مهما يكن عالياً المستوى الفكري لعلاقة بالحاضر تجريدية أو رائعاً التعبير الفنيّ عنها. وهذه المشكلة يجب تأكيدها مراراً وتكراراً لأن الطريقة التي تحل بها تقرر مصير الرواية التاريخية الفني في كل فترة من الفترات. ولا يزال تحوّل الرواية التاريخية إلى نوع أدبي مستقل، وهو نوع يلعب دوراً كبيراً في عمل فويشتڤانغر - ولا سيما في أحكامه النظرية - لا يزال اليوم عرضاً من أعراض ضعف هذه العلاقات. وسبب هذا الضعف مختلف جداً عما كان عليه عندما بدأ انحطاط الواقعية البرجوازية، إلا أن النتيجة في كلتا الحالتين واحدة: التحديث والتجريدية في تصوير الشخوص التاريخيين.

ويمكن تأكيد هذا بأمثلة عملية. ففي المقام الأول، نرى أن الكاتب يمكن أن ينتج صوراً تأريخية أهم وأكثر إقناعاً إذا افترضنا

وجود علاقة بجوانب معينة على الأقل بالحياة الشعبية في الحاضر، علاقة أعمق وأكثر تعقيداً، وأقل مباشرة وتجريداً ومجازية. ومما يعكس أهمية وصفة الوضع الجديد للراوية التاريخية أن يبرز هذا في غاية الوضوح في شخوصها **الإيجابيين**. ومجرد حقيقة أن شخوصاً إيجابيين يمكن خلقهم بشكل من الأشكال إنما هو على درجة من الأهمية خاصة. فمنذ شخصية ميشيل كريستين عند بلزاك وبالاڤيرانتيه عند ستندال والرواية البرجوازية الحديثة عاجزة عن خلق شخصية إيجابية تؤدي دوراً فاعلاً في الحياة العامة. ولكن حتى بلزاك وستندال، باعتبارهما كاتبين واقعيين واضحين في رؤيتهما وثابتين، أُرغما على جعل أبطالهما الديمقراطيين والشعبيين شخصياتٍ عَرَضية.

إن الجبهة الشعبية المناوئة للفاشية، وروح الديمقراطية الثورية الذي أحيته، مكّنا مرة أخرى من تجسيد تطلع شعب ما للحرية في شخوص إيجابيين. وهذه هي الأهمية التاريخية والسياسية وكذلك الفنية الاستثنائية لشخصيات من أمثال هنري الرابع عند هاينريش مان. وهذه الصور الإيجابية هي تفنيد معمق سياسياً لعبادة الزعيم الديماغوجية الكاذبة لدى الفاشيست. وتعتمد سعة ودقة الأثر التفنيديّ لهذه الصور على مكانتها الفنية. وعلى هذه الشخصيات أن تجسد بشكل واضح التَّوْق العميق لدى أوسع الجماهير الشعبية إلى حل أقسى أزمة عاناها الشعب الألماني في مجرى تأريخه الطويل والشاق. وكلما كان التصوير أقل مباشرة، كانت جذوره أعمق في هذه المشاعر الشعبية. وبهذه الطريقة فهو يكشف عن أكثر النضالات الشعبية تنوعاً وغموضاً ويعبّر عنها. وبهذا الشكل فهو لا يعبّر فحسب عما تمكن رؤيته اليوم على سطح الحياة ومعروف بصورة واعية، بل يمكن أن ينقب عن الأصول الحقيقية لكل من الاضطهاد والتدهور، وللطريق إلى التحرر. وهو يخلق **نماذج تعجّل** بوعي وتصميم التَّوْق إلى التحرر.

إنّ شخصية سيرڤانتيس عند برونو فرانك تؤلف تفاهماً خطيراً مع انفصال الكتابة الألمانية عن الحياة الشعبية. وحتى ذلك الوقت كان هذا الضرب من النقد الذاتي في الأدب رثائياً حزيناً وساخراً في معظمة (وفي أعمق أشكاله وأكثرها إثارةً في رواية توماس مان: **تونيو كروجير**). وهنا يُصوَّر مثال إيجابي. وفرانك ينجح في العديد من النقاط في رسم الجانب الإنساني من كاتب عظيم كان بصورة رئيسة مقاتلاً، وكان الأدب بالنسبة له - والأدب بأعلى مستواه الفكري والفني- جزءاً عضوياً ومكملاً، ولكن مكملاً فقط، لهذا النشاط الاجتماعي. وبعمله هذا، يدل فرانك على مخرج من هذا التغرب ليس بالنسبة للكتّاب فقط، بل كذلك للجماهير التي كانت قد حرمت بشكل مؤلم من مثل هذا الأدب ومن أمثال هؤلاء الكتّاب، حتى ولو كان هذا بالنسبة لها حرماناً غير واع، ولا تدرك إلّا الآن ما كانت تفتقده.

إن هذه العلاقة بين التأثير السياسي - الجدلي والنوعية الفنية لا تزال أكثر بروزاً ولفتاً للانتباه في شخصية هنري الرابع لدى هاينريش مان. وهنا، ولأول مرة بعد فترةٍ طويلة، نجد أمامنا شخصية هي في وقت واحد شعبية ومهمة، وحكيمة وحازمة، ومتكتمة إلّا أنها شجاعة وغير متخاذلة. وهاينريش مان، كما رأينا، يؤكد أن هنري الرابع استمد قوته ومهارته من صلاته بالحياة الشعبية، وأنه أصبح قائد الشعب بسبب حساسيته تجاه الرغبات الحقيقة للجماهير الشعبية وقدرته على تحقيقها في شجاعة وحكمة. والبراعة الفنية في هذا التصوير توجه إلى عبادة هتلر ضربةً قاتلة أكثر إلى حدّ بعيد من معظم الهجمات المباشرة. وذلك أنّ مان يكشف عن العلاقة بين الناس والقائد، ويجيب بحجةٍ غير مباشرة عن السؤال الذي يهم الجماهير: ما هو المحتوى الاجتماعي والجوهر الإنساني للقيادة؟ وإذا قارن المرء جدال مان غير المباشر بسخريته المباشرة من هتلر في شخصية دوك دي

غيز، رأى كيف أن الصورة الفنية المتفوقة هي أكثر تأثيراً جداً من الناحية السياسية.

إن هذه الملاحظات لا يجب أن يُساء تفسيرها طبعاً: فنحن لا نستهين بقيمة صور العدو السلبية والتهكمية. وإنما نحن ننتقد فقط محدوديات موقف من هذه المسائل مفرط في مباشريته ولاتأريخيته. ودروس الأدب الكلاسيكي بالضبط تبين كيف يمكن أن تكون هذه التصويرات فنية وتاريخية ومتضمنة جميع العوامل الحاسمة أو المقرِّرة المهمة، وعلى مستوى رفيع في كل ذلك. والتصويرات الإيجابية، ولا سيما تصويرات هاينريش مان، على درجة كبيرة من الأهمية لأنها تقطع شوطاً طويلاً في التغلب على أية علاقة بالحاضر مباشرة وتجريدية وبالتالي لاتأريخية، ومجازية فقط.

إلّا أن الدرب لا يزال طويلاً. فكما رأينا، أنتج برونو فرانك، وحتى هاينريش مان، تصورات وليس صوراً فعلية للظروف السائدة يومئذ. وطابع أبطالهم الشعبي، من الناحية الإنسانية، ومن ناحية الشخص الفرد المصوَّر، حقيقي وصادق. ومع ذلك فإن الأساس الواقعي، التفاعل الواقعي مع القوى الشعبية ليس مصوَّراً. ولهذا كانت الصلة العضوية بالحياة الشعبية مفقودة من الناحيتين السياسية والجدلية معاً. وهناك تفتقد العلاقة المتبادلة الملموسة بين الحركة الشعبية الملموسة والبطل الذي يقودها. ولا يمكن أن يحصل التأثير السياسي إلا حين يُعرض فنياً ظهور البطل الإيجابي، الشعبي، من وجهة نظر اجتماعية - تاريخية وليس من وجهة نظر شخصية - سيرية فحسب: أي كشف القناع أدبياً عن بطل الفاشية الزائف.

إنّ هذه الخطوة سبق أن اتُّخذت في الحياة، والإنجاز الأدبي لكاتب اسمه هاينريش مان هو أنه رأى هذه الخطوة في الحياة الألمانية رؤية صحيحة وجسَّدها في الفن. وأي تقدم آخر على امتداد هذا

الطريق سيعتمد مرة أخرى فقط على الانغمار المتزايد في الحياة الشعبية.

وبهذا الشكل، تصحح الحياة وتقود عمل الكتّاب الحقيقيين. وإدراك هذه الحقيقة يقودنا إلى مثلنا الثاني، من الكتابة المعاصرة، على علاقة إيجابية بالحاضر. وفي الفصل السابق، بيّنا كيف أنه حين أخذ موپاسان وياكوبسن مواضيعهما من الحاضر فقد صححت تجارب الحياة المباشرة العديد من آرائهما المسبقة، التي اتخذت شكلاً جامداً وتجريدياً في رواياتهما التاريخية «المستقلة ذاتياً»، وكيف أن «انتصاراً للواقعية» حدث في أفضل رواياتهما عن الحاضر. وبإمكان المرء أن يلحظ في معظم الأحيان «انتصاراً للواقعية» مماثلاً عند فويشتڤانغر. ويستطيع المرء أن ينتقد من جوانب متعددة مفهوم الفاشية في كل من رواية «**النجاح**» ورواية «**الأوپنهايميون**». وسيكون مما يثير الاهتمام تبيان كيف أن هذه المفاهيم الزائفة عن الفاشية قد جرى توسيعها وترويجها في رواياته التأريخية. إلّا أنّ هذا ليس مهماً بالنسبة لنا أهمية واقع أن فويشتڤانغر قد خلق شخوصاً مفعمين بالحياة فعلاً وشعبيين حقاً في هذه الروايات، يعبّرون في مرونةٍ وإقناعٍ عن كل ما هو الأفضل في القوى الشعبية المنتفضة على البربرية الفاشية. والشخوص من أمثال جوهانا كرين في رواية **النجاح** أو طالب المدرسة الثانوية الشاب بيرنارد أوپنهايم لا يمكن العثور عليهم في أي مكان في روايات فويشتڤانغر التاريخية. وفي هؤلاء الشخوص بصورة خاصة، ولكن كذلك في العديد من الشخوص الآخرين في رواياته المعاصرة، تبرز مواهب فويشتڤانغر البارزة دون أن تحجبها النظريات الزائفة والتحيزات المعاصرة. وهو متحول إلى الرواية التاريخية لأنّ مادتها المستقلة تبدو تبشر بجهد فنيّ أخف ونجاح أيسر. ويبدو لنا أن هذه «الخفة»، أي هذه المقاومة الناقصة التي تبديها المادة التاريخية تجاه التفسيرات

الزائفة، هي أحد مصادر نواقص هذه الروايات، بينما تنتزع الصلابة المناقضة، التي تتمتع بها حياة الحاضر المشرقة، من الكاتب أعلى مواهبه الفنية.

إنّ هذه العلاقة ليست علاقة صدفية. فلو نظرنا إلى الأدب الألماني في الفترة الإمبريالية إجمالاً، وجب علينا أن نعترف بأن الرواية التاريخية - بالرغم من شخصية هنري الرابع المضيئة - لا يمكن أن تجاري صور الحاضر الضخمة، رواية توماس مان «**بادن بروكس**»، ومجموعة هاينريش مان عن ألمانيا الڤيلهلمية... إلخ. وينطبق هذا الشيء على أدب ما بعد الحرب. فرواية توماس مان **الجبل السحريّ**، ومجموعة روايات الحرب العالمية لآرنولد تسڤايغ، وروايات فويشتڤانغر المناوئة للفاشية، هي قممٌ فنية لا تضاهيها في ميدان الرواية التاريخية إلّا رواية **هنري الرابع**.

وتخبرنا هذه الظاهرة الأدبية - التاريخية والجمالية عن شيءٍ ما مهم يتعلق برسالة الأدب الاجتماعية. وإلى ماذا تستند أهمية هذه الروايات؟ إلى حقيقة أن مؤلفيها حاولوا أن يبيّنوا فنياً **الأصل التاريخي الملموس** لعصرهم. وهذا هو ما يعوز حتى الآن الرواية التاريخية للمناهضة الألمانية للفاشية، وهنا يكمن ضعفها الرئيس. والمهمة الكبيرة التي تواجه الإنسانية المناوئة للفاشية هي كشف تلك القوى الاجتماعية - التاريخية والإنسانية - الأخلاقية التي جعل تفاعلها كارثة ١٩٣٣ ممكنة في ألمانيا. وذلك أن فهماً واقعياً لهذه القوى في كل تشابكها وتعقدها هو وحده يستطيع أن يبين نزوعها الحالي والطرق التي يمكن أن تتخذها نحو إسقاط الفاشية ثورياً. وعلى روح الديمقراطية الثورية، تلك الروح الآخذة بالاشتداد أبداً بين أفضل ممثلي الجبهة الشعبية الأدبية ضد الفاشية، أن تأخذ هذا الاتجاه على نحو آخذ بالصمود المتزايد أبداً، إذا ما أرادت التغلب على تقاليد

الليبرالية الأيديولوجية والأدبية هذه التي لا تزال حية في الفترة الإمبريالية اليوم.

إنّ الرواية التاريخية التي يكتبها الإنسانيون المناوئون للفاشية تغامر باتخاذ طريق المقاومة الأقل. وهي تمكّن الكتّاب من تجنب مسألة الأصل التاريخي للحاضر باللجوء إلى طريق التجريد، ما قبل تاريخ المشاكل التجريدي. والإشارة إلى هذا الخطر، وانتقاد جوانب الضعف التي تنجم عنه أيديولوجياً وفنياً، لا يعنيان إنكار الرواية التاريخية وأهميتها الفنية والفكرية والسياسية الكبيرة بالنسبة للحاضر. بل على العكس تماماً. فما إن يتعلم الكتّاب بوصفهم كتّاباً - أي، من ناحية تصوير الشخوص والمصائر - رؤية هذا الأصل الملموس والتاريخي للحاضر في روح الديمقراطية الثورية، حتى يكون المنظور الواقعي مفتوحاً أمام تطور الرواية التاريخية بالمعنى الأضيق. وإذا كنا قد جابهنا رواية عصرنا التاريخية ببعض أبرز أعمال عصرنا التي تعالج الحاضر، فقد كان السبب الرئيس في ذلك أن نؤكد إلى أي حدٍّ هي أكثر **تأريخية** بكثير بالمقارنة مع الروايات التاريخية. ووعي هذه الروح التاريخية وتطبيقها الفني هو وحده الذي سيقهر الماضي ويكشفه، بكل معنى الكلمة، نيابة عن الاتجاه الإنساني المناوئ للفاشية.

وليس هنا مجال إخضاع الروايات المعاصرة المذكورة أعلاه لنقد مفصل. وهذه الروايات هي الأخرى نتاجات عصرها، وهي بالرغم من نشوئها في الكفاح ضد الإمبريالية، وضد انحطاط الواقعية في الفترة الإمبريالية، لم تستطع أن تبقى بأية حال في منأى عن ضعف هذا الانحطاط ومحدودياته. ولكن مهما يكن النقد ممكناً وضرورياً هنا، فمن المدهش كيف أن العديد من أهم هذه الأعمال يضاهي النمط الكلاسيكي من الرواية الاجتماعية إلى حدٍّ يفوق جداً مضاهاة الروايات التاريخية، التي أنتجتها مناوأة الفاشية، لنمطها الكلاسيكي

المقابل. وقد أظهرت مناقشاتنا السابقة لماذا كان يجب أن يحدث هذا: فالسبب لم يكن جمالياً صرفاً، بل كان مجرد أن هذه الأعمال نظرت إلى الحاضر على نحو أكثر تأريخية بكثير. وقد فعلت هذا بسبب سعة وغنى تجارب مؤلفيها. وقد أصبحت هذه الروح التاريخية الأقوى أساس عظمتها.

إن هذه الروح التاريخية هي المبدأ الجديد العظيم الذي تعلمه بلزاك من وولتر سكوت ونقله إلى ممثلي الرواية الاجتماعية العصرية العظام حقاً. وحين تنحط الواقعية تصبح هذه الروح تجريدية وتتبخر، ويجري تصوير مشاكل الحاضر، وأهله ومصائره، على نحو ميتافيزيقي. والرواية الاجتماعية العصرية هي وليد الرواية التاريخية الكلاسيكية قَدْرَ ما هي الأخيرة وليد روايات القرن الثامن عشر الاجتماعية العظيمة. والمسألة الحاسمة في تطور الرواية التاريخية في عصرنا هي كيف تُعاد هذه الصلة انسجاماً مع عصرنا.

إن هذه الإعادة تؤدي بالضرورة فنياً إلى انبعاث للنمط الكلاسيكي من الرواية التأريخية. إلّا أنّه لن يكون ولا يمكن أن يكون انبعاثاً جمالياً صرفاً. فالنمط الكلاسيكي من الرواية التاريخية لا يمكن تجديده جمالياً إلا إذا جابه الكتّاب مجابهة ملموسة السؤال: كيف كان نظام حكم هتلر في ألمانيا ممكناً؟ وعندئذ يمكن إنجاز رواية تاريخية ستحقق على نحو كامل من الناحية الفنية.

إن مستقبل تطور الرواية التاريخية يعتمد على استئناف التقاليد الكلاسيكية، وعلى استيعابٍ مثمر للتراث الكلاسيكي. وقد بيّنا تكراراً أن هذا ليس مسألة جمالية: فهو لا يعني تقليداً شكلياً لأسلوب سكوت، أو مانزوني، أو بوشكين، أو تولستوي. ولما كانت إمكانات تطور الرواية التاريخية ترتبط ارتباطاً وثيقاً جداً بموقفنا من التراث الكلاسيكي، وجب علينا أن نؤكد بشدة الجانبين المتصلين اتصالاً

وثيقاً من هذا التراث: الأول هو روحه الشعبية والديمقراطية، ولهذا الغرض: التاريخية بشكل حقيقي وملموس؛ والثاني هو ملموسيته الفنية العالية من حيث الشكل. إلّا أن للطابع الشعبي، والروح الديمقراطية، والتاريخية الملموسة، **محتوى مختلفاً جذرياً** في زماننا. وأكثر من هذا، ليس فقط في الاتحاد السوفياتي حيث ينبع المحتوى المختلف جذرياً بالضرورة من الاشتراكية الظافرة، بل كذلك بالنسبة للإنسانيين الديمقراطيين المناضلين في الغرب الرأسمالي.

لقد صورت الرواية التاريخية الكلاسيكية تناقضات التقدم الإنساني، ودافعت، بواسطة التاريخ، عن التقدم ضد الهجمات الأيديولوجية التي شنتها الرجعية. وفي هذا الصراع، صوّرت القضاء الضروري على القديم، والديمقراطية البدائية وأزمات التاريخ الإنساني البطولية الكبيرة. إلّا أنّ منظورها التاريخي لم يكن ممكناً أن يكون إلا منظور **الانحطاط الحتميّ للفترة البطولية**، ومسيرة التطور الحتمية إلى **الواقعية الرأسمالية**. إن الرواية التاريخية الكلاسيكية تصور **أفول** تطور الديمقراطية البرجوازية البطولي - الثوري.

إن رواية العصر الحاضر التاريخية قد نشأت وهي تتطور في **فجر** ديمقراطية **جديدة**. وهذه الحقيقة تنطبق لا على الاتحاد السوفياتي فحسب، حيث أنتج تطور الاشتراكية العاصف وبناؤها المتين أعلى أشكال الديمقراطية في التأريخ الإنساني، الديمقراطية الاشتراكية. وكفاح الديمقراطية الثورية التي تتبناها الجبهة الشعبية، أيضاً، هو ليس مجرد دفاع عن المنجزات الحالية التي حققها التطور الديمقراطي ضد هجمات الرجعية الفاشية أو الشبيهة بالفاشية. وفيما يكون هذا هو شأن الجبهة الشعبية، فهي تتجاوز أيضاً هذه المحدوديات في دفاعها عن الديمقراطية؛ إذْ عليها أن تسبغ على الديمقراطية الثورية مضامين جديدة، وأسمى، وأكثر تقدماً، وأعمّ، وأكثر ديمقراطية واجتماعيةً.

وترينا الثورة المتفتحة أمامنا في إسبانيا هذا التطور الجديد في أوضح صورة. إنها تبرهن على أن ديمقراطية من نمط جديد هي على وشك أن تولد.

والكفاح في سبيل هذه الديمقراطية الجديدة، الذي يثير في جميع أنحاء العالم بعثاً حماسياً وتطويراً لتقاليد الديمقراطية الثورية، يوقظ في كل مكان بطولة في الناس فعليةً وخارقة. إننا وسط فترة بطولية لا تستند بطولتها، بالإضافة إلى ذلك، إلى أوهام ضرورية تاريخياً، كما كانت الحال مع المطهرين في الثورة الإنكليزية واليعاقبة في الثورة الفرنسية، بل إلى معرفة فعلية بحاجات الناس العاملين والاتجاه الذي يتطور فيه المجتمع. ولا تستند هذه البطولة إلى أوهام لأن ظروفها التأريخية ليست مكوَّنة بشكل يلزم معه أن تعقب انتصارها فترة صحوٍ مملٍّ من الأوهام. وقد أعانت بطولة المطهرين في إنكلترا واليعاقبة في فرنسا - على الضد جداً من إرادة المناضلين الثوريين - واقعية الاستغلال الرأسمالي على الانتصار. إلّا أن بطولة مقاتلي الجبهة الشعبية هي نضال في سبيل المصالح الحقيقية لجميع الناس العاملين، وفي سبيل ظروف الحياة المادية والثقافية التي تستطيع ضمان نموهم الإنساني في كل منحى.

إن هذا المنظور، وهو أن بطولة الكفاح لا يلزم أن تكون حدثاً عرضياً - وهو عرضي مهما يكن ضرورياً تاريخياً - في المسيرة الظافرة للواقعية الرأسمالية، يغير أيضاً موقفنا تجاه الماضي. وإذا ما قام كاتب من الوقت الحاضر، وقد أغنته تجارب نضالات الناس البطولية ضد الاستغلال والاضطهاد الإمبرياليين في جميع أنحاء العالم، بتصوير الطلائع التاريخية لهذه النضالات، فهو يستطيع أن يفعل هذا بروح تاريخية مختلفة جداً وأصدق وأعمق جداً من سكوت أو بلزاك. فبالنسبة لهذين الكاتبين لم يكن ممكناً أن تظهر فترات

الجنس البشري البطولية إلّا كأحداث عرضية أو فترات فاصلة، بالرغم من أنها مبررة وضرورية تأريخياً.

إنّ هذا المنظور الجديد الذي بدا للعيان نتيجة أحداث السنوات الأخيرة لا يجعل فحسب من مفهوم معمق عن الماضي شيئاً ممكناً، بل يوسع في ذات الوقت مجال التصوير في ما قبل تاريخنا الملموس. ولنُشِرْ إلى مثال واحد فقط. فحتى الآن، كانت المواضيع الشرقية بالضرورة ذات طابع غريب وشاذ في الأدب البرجوازي. ولم يكن ممكناً أن يؤدي إدخال الفلسفة الهندية أو الصينية على الأيديولوجية المنهارة البرجوازية إلّا إلى زيادة إغرابها. والآن، على أية حال، حين نكون نحن معاصري نضالات التحرر البطولية التي يخوضها الشعبان الصينيّ والهندي... إلخ، فإن جميع هذه التطورات تصب بشكل ملموس في التيار التاريخي المشترك الخاص بتحرير البشرية، وهي بالتالي مصورة أو قابلة للتصوير في الأدب. وفي ضوء هذا الاتجاه المشترك، يوضح ماضي هذه الشعوب بطريقة جديدة أو أنه في الأقل يمكن أن يوضح على هذا النحو عبر عمل مؤلفيها من ذوي الشأن.

لقد بدأ عهد النثر بعد الفترة البطولية لأن النتيجة الوحيدة لجهود الناس البطولية الهائلة كانت، موضوعياً، استبدال شكل من الاستغلال بآخر. ومن وجهة نظر اجتماعية موضوعية، فإن انتصار الرأسمالية على الإقطاعية هو بالطبع تقدم تاريخي كبير. وكان ممثلو الرواية التاريخية الكلاسيكية الكبار يعترفون دائماً بهذه التقدمية في عملهم. ولكن لأنهم كانوا بالضبط كتّاباً كباراً، وشاطروا الناس بعمق فعلاً في محنهم، فقد كان مستحيلاً عليهم أن يكونوا معجبين بلا تحفظ بالتقدم الرأسمالي. وإلى جانب التقدم الاقتصادي، فقد كانوا يصورون دائماً التضحيات المخيفة التي كلّف الناس بها.

وبهذا الإدراك للطابع المتناقض للتقدم فإن ممثلي الرواية التاريخية

الكلاسيكية لا يمجدون الماضي تمجيداً خلواً من الانتقاد. ولكن أعمالهم مع ذلك تتفجع في وضوح على زوال العديد من الأحداث المهمة في الماضي: فأولاً، عقم الاندفاع البطولي لحركات التحرر الشعبية الماضية؛ وثانياً العديد من المؤسسات الديمقراطية البدائية، والصفات الإنسانية المرتبطة بها، التي دمرتها بلا رحمة مسيرة التقدم. وعند الكتّاب المهمين فعلاً، الكتّاب الذين لهم حس تاريخي حيّ فعلاً، يكون هذا التفجع مجزأً ومتناقضاً وجدلياً جداً. وهم بعد أن أبعدتهم الواقعية الرأسمالية المنتصرة، إنسانياً وجمالياً وأخلاقياً، لا يحسون فقط بضرورة التقدم، بل يحسون بأنه يمثل خطوة إلى أمام في تطور الجنس البشري، بالرغم من جميع الأهوال التي رافقته.

إن هذا الانقسام يختفي بالنسبة لكاتب الوقت الحاضر. ومنظور هذا الكاتب للمستقبل لا يستند إلى الأوهام ولا إلى استيقاظٍ وصحوٍ منها. إنه لا يظهر انحطاطاً في المظاهر البطولية والإنسانية للحياة من وجهة نظر مستقبل ظافر، بل على العكس، فهو يظهر توسيع وتعميق قيم الإنسان الرفيعة جميعاً ورفعها إلى مستوى أعلى، تلك القيم التي ظهرت أثناء تطوره السابق.

ويكفي أن نشير إلى مثل واحد لنبيّن في وضوح هذا الفرق في المنظور، الذي هو فرق تطورٍ في الواقع التاريخي. وفي الفصل الأول من هذا الكتاب اقتبسنا تحليل مكسيم غوركي الدقيق لروايات كوبر. ويبين هذا التحليل في وضوح الموقف المنقسم لدى كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين. فهم مضطرون إلى تأكيد سقوط الهندي الأحمر النبيل إنسانياً، «جامع الجلود» المحتشم والبطولي بلا التواء، معتبرين هذا السقوط خطوة تقدمٍ لا بدّ منها، ومع ذلك لا يسعهم إلّا أن يروا ويصوروا دونيّة المنتصرين. وهذا هو المصير المحتوم لكل حضارةٍ بدائيةٍ تدخل الرأسمالية في صلة بها.

والآن فقد أثار فادييف، في مجموعة رواياته الجديدة، مشكلة

ضخمة ذات موضوع أو فكرة مماثلة وإن لم يحلها - في تلك الأقسام المنشورة من عمله حتى الآن - أي: مصير قبيلة أوديهي المتبقية حتى الآن، والتي لا تزال تعيش في حالة مشاعية تقريباً، وهي تدخل في صلة بالثورة البروليتارية. ومن الواضح أن هذا الاتصال لا بدّ أن يحول بقوة كلاً من عادات القبيلة وحياتها الاقتصادية. إلّا أن من الواضح أيضاً أن هذا التحويل يجب أن يأخذ اتجاهاً معارضاً تماماً من الاتجاه الذي يصوره كوبر على أنه مأساويّ بشكل مثير.

إن التحرير الثوري للشعب من نير الرأسمالية يخلق اندفاعة بطولية بين الجماهير بأعداد ضخمة بشكل استثنائي وبطريقة عميقة جداً. ولكن - وهذا هو الشيء المهم - هذه الاندفاعة ليست حدثاً عرضياً يعقبه كبت جديد للطاقات الشعبية. بل على العكس، إنها تزيل جميع العقبات التي تعيق تفتح الطاقات الإنسانية في الجماهير الشعبية. وهي تخلق مؤسسات تساعد على تسريع وتعميق تفتح الطاقات الشعبية هذا، اقتصادياً وثقافياً. ومنظور تحرير الشعب، الفعلي والدائم، يغير المنظور الذي تحمله الروايات التاريخية عن المستقبل، فهو يضفي توكيداً عاطفياً على إيضاحها للماضي مختلفاً جداً عن التوكيد الذي نجده، وبشكل محتوم، في الرواية الكلاسيكية. وهو قادر على أن يكتشف اتجاهات وسمات جديدة كلياً في الماضي، لم تكن الرواية التاريخية الكلاسيكية عالمةً بها وما كان بمقدورها أن تعلم. وفي هذه الناحية، فإن الرواية التاريخية الجديدة، المولودة لروح عصرنا الشعبية والديمقراطية، سوف **تتغاير** في الحقيقة مع الرواية التاريخية الكلاسيكية.

ومما قيل حتى الآن، واضح أن هذا المنظور الجديد موجود ليس بالنسبة لكتّاب الاتحاد السوفياتي فقط، بل كذلك بالنسبة لكتّاب الجبهة الشعبية المناوئة للفاشية الإنسانيين، بالرغم، بطبيعة الحال، من أن هذه الاتجاهات هي حتماً أوضح وأكثر تطوراً في الاتحاد السوفياتي، من الناحيتين الموضوعية والذاتية معاً. إلا أنّ النضال في

سبيل ديمقراطية من نمطٍ جديد، وإدراك أن مشاكل هذه الديمقراطية مرتبطة بتحرير المستغَلين اقتصادياً وفكرياً - وهو شيء رأيناه على نحوٍ خاص حيّ في كتابات هاينريش مان - يُظهران أنّ هذا المنظور هو أيضاً واقعٌ بالنسبة لمناضلي الجبهة الشعبية. وهكذا فهو يمكن أن يصبح أيضاً واقعاً لأدبهم.

وإذا ما أُريد تحقيق هذه الاتجاهات، فسوف يترتب على التغيرات الدائرة بعمق أن تقع في ناحية شكلية - فنية كذلك، أي في الرواية بصورة عامة، وبالتالي في الرواية التأريخية أيضاً. وعلى نحوٍ عام جداً، يمكن وصف هذا الاتجاه بأنه **اتجاه نحو الملحمة**. وهذا الاتجاه ممكن إدراكه ببساطةٍ في بعض أفضل نتاجات آخر الفترات. ولنتأمل بعض السمات المألوفة من رواية هاينريش مان: **هنري الرابع**.

إن هذا الاتجاه يولد من ضرورة تاريخية عميقة. وهو يعبِّر فنياً عن نفس الظواهر التاريخية التي دفعتنا إلى مقابلة الرواية التاريخية الناشئة، الجديدة، بالرواية التاريخية الكلاسيكية. ولكن يجب ألا نتناسى أن هذا اتجاه **فقط**. فليس إلّا في الاشتراكية المتطورة تطوراً تاماً يستطيع توقف الطابع العدائي للتناقض، مع ما يحمله من آثار بالنسبة لكامل النشاط البشري، أن يصبح مبدأً حاسماً في تركيب وحركة الحياة الاجتماعية. وطالما وجد اقتصاد رأسمالي فلا بد أن تسود عدائية التناقضات. ومن المسلّم به أن الإمكانية المستقبلية الملموسة والفعلية للتحرر تنتج موقفاً ذاتياً مختلفاً تجاه المجرى المتناقض للتأريخ، وإن لم تكن قادرة على تغيير طابعه الفعلي. وهكذا ففي تغيرات أسلوبية كهذه فهي لا يمكن أن تكون إلّا مسألة اتجاه.

إننا لا نزال أبعد ما نكون عن القدرة على أن نعتبر الواقعية الرأسمالية فترة انتهينا منها تماماً، وفترةً تنتمي فعلاً إلى الماضي فقط. وواقع أن مهمة أساساً من المهام المتعلقة بسياسة الاتحاد السوفياتي الداخلية هي التغلب على البقايا الرأسمالية في الاقتصاد والأيديولوجية

يبرهن على أن الواقعية الرأسمالية لا تزال حتى في الواقع الاشتراكي عاملاً يجب أن يؤخذ بالحسبان، بالرغم من أنها تكبدت الهزيمة ومحكوم عليها بالانقراض في خاتمة المطاف.

وما قاله ماركس عن المؤسسات القانونية ينطبق إلى حد كبير على الأشكال الأدبية. فهي لا تستطيع أن تعلو على المجتمع الذي يلدها. والحقيقة، بما أنها تعالج أعمق القوانين والمعضلات والتناقضات الإنسانية في عصرٍ ما، فلا ينبغي لها أن تعلو - بمعنى، مثلاً، توقع منظورات تطور قادمة عن طريق تصوراتٍ رومانتيكية - طوباوية للمستقبل في الحاضر. وذلك أن الاتجاهات المؤدية إلى المستقبل هي في الحقيقة متضمنة في ما هو كائن فعلاً على نحو أكثر ثباتاً وتحديداً مما في أجمل الأحلام أو التصورات الطوباوية.

وطبيعي أن هذا التحفظ ينطبق بدرجة أكبر على أدب الغرب المناوئ للفاشية. وذلك أن النظام الرأسمالي هناك يحكم في أكثر أشكاله إثارة للاشمئزاز، وبربريةً ووحشية. والجبهة الشعبية اليوم تستطيع، في أحسن الحالات، مجرد أن تجمع كل قوى الديمقراطية لمقاومة الفاشية، كما هي الحال في إسبانيا. إلّا أن النصر، وتحرير الشعب من النير الفاشيّ، ونظام الديمقراطية الاجتماعي الجديد، ناهيك عن إلغاء الاستغلال، هي اليوم في أحسن الحالات أهداف نضال، وفي معظم الحالات منظور فعلي، إلّا أنه مع ذلك مستقبلي. وأما أن يتمكن أدب من النوع الذي رأيناه في الرواية التاريخية المناوئة للفاشية أن ينشأ في أقطار رأسمالية في ظل هذه الظروف الاجتماعية والسياسية، فتلك علامة مهمة جداً من علامات العصر، علامة الوضع الثوري الآخذ بالنضج والأهمية الدولية الهائلة لبناء الاشتراكية الظافر في الاتحاد السوفياتي. إلّا أنّ إدراكنا الوضع الجديد لا ينبغي، مع ذلك، أن يضللنا بحيث يدفعنا إلى تحريف المنظورات والاتجاهات فكرياً وتحويلها إلى واقع راهن.

ولهذا السبب، ليس التضاد بين الرواية التاريخية اليوم والنمط التاريخي إلّا تضاداً نسبياً جداً. وقد كان علينا أن نؤكد الاتجاه نحو هذا التضاد لكي نتجنب سوء الفهم بأننا كنا نبغي إحياءً شكلياً، تقليداً فنياً للرواية التأريخية الكلاسيكية. إنّ هذا مستحيل. والفرق في المنظورات التاريخية يسبّب فرقاً في مبادئ الكتابة وخلق الشخوص أيضاً. فكلما جرى تحويل هذه المنظورات والاتجاهات إلى واقع، تطورت إذن الرواية بصورة عامة في اتجاه الملحمة وكان هذا التضاد أكبر. إلّا أنّ من العبث أن يرهق المرء ذهنه اليوم بمدى الجذرية التي سيكون عليها هذا التضاد.

إن هذا التضاد سيتزايد، لأن جبهة الكفاح الرئيسة في المجال الفني، أيضاً، هي التغلب على التركات الضارة. وقد بيّنا أن الاتجاهات القائمة في الرواية التاريخية الجديدة تتغاير، في العديد من النواحي، مع الاتجاهات التي تميز انحطاط الواقعية البرجوازية. ومع ذلك، لم تتحقق هذه الاتجاهات بصورة كاملة حتى الآن في أي مكان. ولا تزال تصفية التركات الضارة أبعد ما تكون عن الانتهاء. وقد رأينا كم تعتمد مشاكل رواية حاضرنا التاريخية، الأيديولوجية والفنية معاً، على تصفية حساب جذرية مع هذه التركات. وفي نفس الوقت، علينا أن نؤكد في قوة على وجه الخصوص بأن أي توقع للمستقبل طوباويّ، وأي تحويل للمستقبل إلى واقع مفترض، يمكن أن يسبّبا بسهولةٍ بالغةٍ ارتداداً إلى أسلوب فترة الانحطاط بتثليم التناقضات العدائية التي تدور في الواقع.

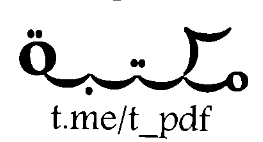
وفي هذا الكفاح، ستلعب دراسة التاريخية الكلاسيكية دوراً بارزاً. وليس هذا فقط لأننا نملك فيها معياراً أدبياً على مستوى رفيع جداً لتصويرنا الاتجاهات الفعلية في الحياة الشعبية، وبالتالي مقياساً للطابع الشعبي في الرواية التاريخية، بل أيضاً لأن الرواية التاريخية الكلاسيكية حققت، نتيجة هذا الطابع الشعبي، **القوانين العامة**

للملحمة الكبيرة في شكل نموذج، بينما دمرت رواية فترة الانحطاط، المقطوعة عن الحياة، قوانين الفن القصصيّ العامة هذه تدميراً واسعاً - من الكتابة وخلق الشخوص حتى اختيار اللغة. ولا بد لإمكان عودة الرواية إلى العظمة الملحمية الحقيقية، إلى الطابع الشبيه بالملحمة، من أن يوقظ مجدداً قوانين الفن القصصيّ الكبير العامة هذه، وأن يعيدها إلى وعيها، وأن يترجمها مرة أخرى إلى ممارسة، إذا أريد لها ألا تنحلّ إلى «مشكل» متناقض ذاتياً. ونستطيع أن نلحظ هذا «المشكل» في ذات أرفع منجزات الرواية التاريخية العصرية، أي رواية هاينريش مان، **هنري الرابع**، حيث يتناقض الطابع المهيب، الملحمي، للبطل الإيجابي، وضخامة الأسلوب القصصي، تناقضاً غريباً وغير قابل للحل، مع تفاهة الطريقة السيرية في العرض، تلك التفاهة المحتمة التي يستحيل تلافيها وإزالتها.

وبطريقة مختلفة جداً، إلّا أنها مماثلة - بمعنى تاريخي كبير - كنا قادرين على أن نلمس في رواية رومان رولان، **كولاس بروغنون**، مزيجاً متناقضاً من هذه القوة الفنية، يشير إلى المستقبل، و«مشكلاً» من الحاضر محدداً. وعلى هذا، يترتب على رواية عصرنا التاريخية هذه أن ترفض قبل كل شيء، رفضاً جذرياً وحاداً، سلفها المباشر وأن تستأصل تقاليد الأخير من عملها هي. وكما أوضحت ملاحظاتنا، لن يأخذ أبداً الاقتراب اللازم إلى النمط الكلاسيكي من الرواية التاريخية الذي يقع في هذا السياق شكل انبعاث صرف أو تأكيد محض لهذه التقاليد الكلاسيكية، بل، إذا ما سمح لي المرء بهذه العبارة من مصطلحات هيغل، سيكون تجديداً في شكل نفيٍ لنفي.



المحتويات




مكتبة
t.me/t_pdf

هذا الكتاب

مع ازدياد الوعي بالحاضر، يزداد الاهتمام بالتاريخ، بوصفه خلفية الحاضر أو «تاريخ الحاضر». وتسهم الرواية بوصفها إحدى أدوات تصوير التاريخ، الأكثر تفصيلاً وصدقاً، في استجلاء ما حدث في التاريخ. ولكن كيف يتأتى لها أن تفعل ذلك؟ أنْ تفهم التاريخ. ولكن ما هو التاريخ؟ من أين يبدأ؟ وما هي القوى التي تشارك في صنعه؟ وكيف تصنعه، وأيّ قسط يكون لكل منها في ذلك؟ وإذا ما قُيِّض للروائي أن يقف على أجوبة هذه الأسئلة، وأن يجمع وقائع الماضي أو «مادة» روايته المقبلة، أتراه، بهذا الأساس «المعرفيّ» الصرف، بهذا الركام من المعطيات الكمية، قادراً على أن يعيد، في لوحة متناسقة صادقة، تركيب الماضي المتناثر شظايا في كل مكان؟...

هذه التساؤلات، وما يدور ضمنها، هي التي تدفع القارئ إلى أن يتناول كتاب غيورغ لوكاش، «الرواية التاريخية»، بكثير من التأمل.

الغلاف : سكينة صلوّن



